

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 9 (53) 2019

Sumar

„Un coridor cultural”. Răzvan Theodorescu la 80 de ani (Tereza Sinigalia)	13
70 (Adrian-Silvan Ionescu)	15
ADRIAN-SILVAN IONESCU, Arta și artiștii secolului al XIX-lea în viziunea istoricilor artei secolului XX de la Institutul de Istoria Artei sau politică și delicateță	29
MACRINA OPROIU, George Peter Alexander Healy, un pictor american și comenzile sale românești	55
RADU POPICA, Marele Război văzut de artiștii brașoveni	71
HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU, Colonelul Andrei Potocki, un inedit artist militar, pionier al uniformologiei românești	85
EDUARD ANDREI, Costin Petrescu la New York: în slujba patriei și a artei (II) ..	113
CORINA TEACĂ, Câteva observații legate de <i>Grottesca</i> în textele de artă manieriste	153

ARHIVA

ELISABETA NEGRĂU, <i>Addenda et corrigenda</i> . Câteva inscripții brâncovenești inedite	159
---	-----

NOTE SI DOCUMENTE

VITALIE BUZU, Pe urmele meșterului Stoica din Golești. O ipoteză istorică...	171
--	-----

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Ediția a XV-a a sesiunii anuale de comunicări științifice. <i>Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România</i> . București, Muzeul Național de Artă al României, 4–5 decembrie 2019 (Departamentul de artă medievală)	177
--	-----

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 9 (53), p. 1–294, București, 2019

Sesiunea omagială <i>Ion Frunzetti, magistrul nostru: un secol de la naștere</i> , Institutul de istoria artei „G. Oprescu”, 28 noiembrie 2018 (Ioana Apostol).....	183
Conferința <i>Cultural Identity, Geography of Encounter&Politics od Space/Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art</i> , Columbia University, New York, 3 aprilie 2019 (Eduard Andrei)	185
Expoziția <i>Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé</i> , Sala Th. Pallady, Biblioteca Academiei Române, 21 mai – 20 iunie 2019; Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, Brașov, octombrie 2019 – 15 februarie 2020 (Adrian-Silvan Ionescu).....	188
Conferința <i>Academicianul G. Oprescu – profesor, ctitor, donator</i> , Aula Academiei Române; inaugurarea Muzeului de Artă „G. Oprescu” al Academiei Române, 27 noiembrie 2019 (Ioana Apostol, Ramona Caramela).....	197
Lansarea sintezei <i>Arta din România, din preistorie în contemporaneitate</i> , Aula Academiei Române, 9 iulie 2019 (Ramona Caramela).....	201
Congresul internațional de Studii Sud-Est Europene, ediția a XII-a, București, 2–6 septembrie 2019 (Elisabeta Negrău).....	203
Expoziția <i>Univers copilului. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea</i> , Sala Th. Pallady, Biblioteca Academiei Române, 2–17 septembrie și 4–20 octombrie 2019 (Adrian-Silvan Ionescu)	205
Expoziția <i>Grand Procession: Contemporary Plains Indian Dolls from the Charles and Valerie Diker Collection</i> , Heard Museum, Phoenix, Arizona, 20 aprilie 2019 – 17 aprilie 2020 (Adrian-Silvan Ionescu).....	213
<i>Thielska Galleriet</i> – Galeria de artă din Stockholm (Isabella Drăghici)	221
Expoziția <i>Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu</i> , Cabinetul de Stampe al Academiei Române, 26 iunie – 19 iulie 2019 (Virginia Barbu).....	227
Expoziția <i>Toulouse-Lautrec: résolutement moderne</i> , Grand Palais, Paris, 9 octombrie 2019 – 27 ianuarie 2020 (Adrian-Silvan Ionescu).....	232
Premiul „G. Oprescu” al Academiei Române	243

RECENZII

CRISTINA COJOCARU, ELISABETA NEGRĂU, SULTANA-RUXANDRA POLIZU, ATANASIA VĂETIȘI, <i>Iconostase din București. Secolele XVII–XIX</i> (Marina Sabados)	245
ALEXANDRU MEXI, <i>Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural</i> (Ramona Caramela).....	247
LIGIA FULGA, GABRIELA CHIRU, <i>Discursul ritual și costumul tradițional din sud-estul Transilvaniei</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	248
MAGDA PREDESCU, <i>Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950–1970. Variațiile canonului artistic</i> (Ioana Apostol)	250
FLORICA CRUCERU, <i>Muzeul de Artă Constanța. Imagini și documente, 1960–1984</i> (Eduard Andrei).....	252
ALEXANDRU GHEORGHIU, <i>Hoțul de culori. De la grația pușcăriei, la grația divină</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	257
THEODOR ENESCU, IOANA VLASIU, IRINA FORTUNESCU, CARMEN LIICEANU, VIORICA ANDREESCU, ELENA MATEESCU, GHEORGHE COSMA, SANDA AGALIDI, <i>Repertoriul expozițiilor de artă din București: 1865–1918</i> (Eduard Andrei)	258
DE LIBRIS (VB, ASI)	261

IN MEMORIAM

GHEORGHE VIDA (1946–2019) (Ioana Vlasiu, Grigore Vida)	267
PAVEL CHIHAIA (1922–2019) (Const. I. Ciobanu).....	285

DESPRE AUTORI	289
Errata	291
ABREVIERI.....	293

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 9 (53), 2019

Sommaire

„Un corridor culturel”. Răzvan Theodorescu à ses 80 ans (Tereza Sinigalia)	13
70 (Adrian-Silvan Ionescu)	15
ADRIAN-SILVAN IONESCU, L’art et les artistes du XIX ^e siècle dans la vision des historiens de l’art du XX ^e siècle de l’Institut d’Histoire de l’Art ou politique et délices	29
MACRINA OPROIU, George Peter Alexander Healy, un peintre américain et ses commandes roumaines.....	55
RADU POPICA, La Grande Guerre vue par les yeux des artistes de Braşov.....	71
HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU, Le colonel Andrei Potocki, un artiste inédit, pionnier de l’uniforme militaire roumaine.....	85
EDUARD ANDREI, Costin Petrescu à New York, au service de la patrie et de l’art (II)	113
CORINA TEACĂ, Quelques observations liées à <i>la Grottesca</i> dans les textes maniéristes d’art.....	153

ARCHIVES

ELISABETA NEGRĂU, <i>Addenda et corrigenda</i> . Quelques inscriptions inédites brancovans	159
--	-----

NOTES ET DOCUMENTS

VITALIE BUZU, Sur les traces du maître Stoica din Goleşti. Une hypothèse historique	171
---	-----

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

La XV ^e édition de la session annuelle de communications scientifiques. <i>Nouvelles données dans la recherche de l’art médiéval et prémoderne de Roumanie</i> , Bucarest, Musée National d’Art de Roumanie, 4–5 décembre 2019 (Département d’art médiéval).....	177
---	-----

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 9 (53), p. 1–294, Bucureşti, 2019

La session dédiée à <i>Ion Frunzetti, notre magister : un siècle de sa naissance</i> , Institut d'Histoire de l'Art „G. Oprescu”, 28 novembre 2018 (Ioana Apostol)	183
La conférence <i>Cultural Identity, Geography of Encounter & Politics of Space/Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art</i> , Columbia University, New York, 3 avril 2019 (Eduard Andrei)	185
L'exposition <i>Le portrait d'un pays. La Grande Roumanie dans les photographies de Hoppé</i> , Salle Th. Pallady, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, 21 mai – 20 juin 2019 ; Musée de la Civilisation Urbaine de Braşov, Braşov, octobre 2019 – 15 février 2020 (Adrian-Silvan Ionescu)	188
La conférence <i>L'académicien G. Oprescu – professeur, fondateur, donateur</i> , Aula de l'Académie Roumaine ; l'inauguration du Musée d'Art „G. Oprescu” de l'Académie Roumaine, 27 novembre 2019 (Ioana Apostol, Ramona Caramela)	197
Lancement de la synthèse <i>L'art de Roumanie, de la préhistoire jusqu'à nos jours</i> , Académie Roumaine, 9 juillet 2019 (Ramona Caramela)	201
Le Congrès International des Etudes Sud-Est européennes, XII ^e édition, Bucarest, 2–6 septembre 2019 (Elisabeta Negrău)	203
L'exposition <i>Univers enfantin, images, vêtements et collections du XIX^e siècle</i> , Salle Th. Pallady, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, 2–17 septembre et 4–20 octobre 2019 (Adrian-Silvan Ionescu)	205
L'exposition <i>Grand Procession : Contemporary Plains Indian Dolls from the Charles and Valerie Diker Collection</i> , Heard Museum, Phoenix, Arizona, 20 avril 2019 – 17 avril 2020 (Adrian-Silvan Ionescu)	213
<i>Thielska Galleriet</i> – la Galerie d'art de Stockholm (Isabella Drăghici)	221
L'exposition <i>L'homme et le paysage dans la graphique de Gheorghe Petraşcu</i> , Cabinet d'Estampes de l'Académie Roumaine, 26 juin – 19 juillet 2019 (Virginia Barbu)	227
L'exposition <i>Toulouse- Lautrec : résolument moderne</i> , Grand Palais, Paris, 9 octobre 2019 – janvier 2020 (Adrian-Silvan Ionescu)	232
Prix „G. Oprescu” de l'Académie Roumaine	243

COMPTE RENDUS

CRISTINA COJOCARU, ELISABETA NEGRĂU, SULTANA-RUXANDRA POLIZU, ATANASIA VĂETIŞI, <i>Iconostase din Bucureşti. Secolele XVII-XIX (Iconostases de Bucarest. XVII-XIX siècles)</i> (Marina Sabados)	245
ALEXANDRU MEXI, <i>Grădinile castelului Peleş : mitologie dinastică şi peisaj cultural (Les jardins du Château Peles : mythologie dynastique et paysage culturel)</i> (Ramona Caramela)	247
LIGIA FULGA, GABRIELA CHIRU, <i>Discursul ritual şi costumul tradiţional din sud-estul Transilvaniei (Discours rituel et costume traditionnel de la Transylvanie de Sud-Ouest)</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	248
MAGDA PREDESCU, <i>Utopie şi heterotopie în arta din România anilor 1950–1970. Variaţiile canonului artistic (Utopie et hétérotopie dans l'art de Roumanie des années 1950–1970. Les variations du canon artistique)</i> (Ioana Apostol)	250
FLORICA CRUCERU, <i>Muzeul de Artă Constanţa. Imagini şi documente, 1960–1984 (Le Musée d'Art de Constanţa. Images et documents, 1960–1984)</i> (Eduard Andrei)	252
ALEXANDRU GHEORGHIU, <i>Hoşul de culori. De la graţia puşcăriei, la graţia divină (Le voleur de couleurs. De la grâce de la prison, à la grâce divine)</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	257
THEODOR ENESCU, IOANA VLASIU, IRINA FORTUNESCU, CARMEN LIICEANU, VIORICA ANDREESCU, ELENA MATEESCU, GHEORGHE COSMA, SANDA AGALIDI, <i>Repertoriul expoziţiilor de artă din Bucureşti : 1865–1918 (Répertoire des expositions d'art de Bucarest : 1865–1918)</i> (Eduard Andrei)	258
DE LIBRIS (VB, ASI)	261

IN MEMORIAM

GHEORGHE VIDA (1946–2019) (Ioana VlasIU, Grigore Vida)	267
--	-----

PAVEL CHIHAIA (1922–2019) (Constantin I. Ciobanu)	285
SUR LES AUTEURS	289
Errata	291
ABREVIATIONS.....	293

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 9 (53), 2019

Summary

“A Cultural Corridor”. Răzvan Theodorescu’s birthaday 80th (Tereza Sinigalia).....	13	
70 (Adrian-Silvan Ionescu)	15	
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Art and artists of the 19 th Century in the vision of art historians of the 20 th Century from Art Institute or Politics and Delight	29
MACRINA OPROIU,	The American painter George Peter Alexander Healy and his Romanian commissions	55
RADU POPICA,	The Great War as seen by Artists from Braşov	71
HORIA VLADIMIR ŞERBĂNESCU,	Colonel Andrei Potocki, an Unusual Military Artist of Romanian Uniforms.....	85
EDUARD ANDREI,	Costin Petrescu in New York: in the service of his country and of art (II).....	113
CORINA TEACĂ.	Some remarks on <i>Grottesca in Manierist Art Papers</i>	153

ARCHIVES

ELISABETA NEGRĂU,	<i>Addenda et corrigenda</i> . Some Unknown Brancovan Inscriptions	159
-------------------	--	-----

NOTES AND DOCUMENTS

VITALIE BUZU,	In the Footsteps of Master Stoica of Golești. A Hypothesis for Historical Research	171
---------------	--	-----

CHRONICLES AND SCIENTIFIC EVENTS

Chronicle of the Annual Session of Medieval Art, <i>New Data on the Research of Medieval and Pre-Modern Art in Romania</i> , National Art Museum of Romania, December, 4–5 2019 (Department of Medieval Art).....	177
---	-----

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 9 (53), p. 1–294, București, 2019

In Honor of Ion Frunzetti: <i>Ion Frunzetti, Our Magister: A Century Since His Birth</i> , The “G. Oprescu” Art History Institute, November 28, 2018 (Ioana Apostol)	183
The International Conference <i>Cultural Identity, Geography of Encounter & Politics of Space/Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art</i> , Columbia University, New York, April 3, 2019 (Eduard Andrei).....	185
The Exhibition <i>Portrait of A Country. Greater Romania in Hoppé's Photographs</i> , Th. Pallady Hall, Library of the Romanian Academy, May 21 – June 20, 2019; Museum of Urban Civilization of Braşov, Brasov, October 28, 2019 – February 15, 2020 (Adrian-Silvan Ionescu)	188
The conference <i>The Academician G. Oprescu – Professor, Founder, Donor</i> , Romanian Academy; the inauguration of “G. Oprescu” Art Museum of the Romanian Academy, November 27, 2019 (Ioana Apostol, Ramona Caramela)	197
Release of the synthesis <i>Art in Romania, from Prehistoric to Contemporary Epoch</i> , Romanian Academy, July 9, 2019 (Ramona Caramela).....	201
The International Congress of South-Eastern Studies, 12 th edition, Bucharest, September 2–6, 2019 (Elisabeta Negrău).....	203
The Exhibition <i>Children's Universe. Images, Garments and Collections from the 19th Century</i> , Th. Pallady Hall, Library of the Romanian Academy, September 2–17 and October 4–20, 2019 (Adrian-Silvan Ionescu)	205
The Exhibition <i>Grand Procession: Contemporary Plains Indian Dolls from the Charles and Valerie Diker Collection</i> , Heard Museum, Phoenix, Arizona, April 20, 2019 – April 17, 2020 (Adrian-Silvan Ionescu).....	213
<i>Thielka Galleriet</i> – Art Gallery from Stockholm (Isabella Drăghici)	221
The Exhibition <i>Man and Landscape in Gheorghe Petraşcu's Drawings and Etchings</i> , Th. Pallady Hall, Library of the Romanian Academy, June 26 – July 19, 2019 (Virginia Barbu).....	227
The Exhibition <i>Toulouse-Lautrec: résolument moderne</i> , Grand Palais, Paris, October 9, 2019 (Adrian-Silvan Ionescu).....	232
The “G. Oprescu” Prize of the Romanian Academy	243

BOOK REVIEWS

CRISTINA COJOCARU, ELISABETA NEGRĂU, SULTANA-RUXANDRA POLIZU, ATANASIA VĂETIŞI, <i>Iconostase din Bucureşti. Secolele XVII-XIX</i> (Marina Sabados)	245
ALEXANDRU MEXI, <i>Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică şi peisaj cultural</i> (Ramona Caramela)	247
LIGIA FULGA, GABRIELA CHIRU, <i>Discursul ritual şi costumul tradiţional din sud-estul Transilvaniei</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	248
MAGDA PREDESCU, <i>Utopie şi heterotopie în arta din România anilor 1950–1970. Variaţiunile canonului artistic</i> (Ioana Apostol)	250
FLORICA CRUCERU, <i>Muzeul de Artă Constanţa. Imagini şi documente, 1960–1984</i> (Eduard Andrei).....	252
ALEXANDRU GHEORGHIU, <i>Hoşul de culori. De la graţia puşcăriei, la graţia divină</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	257
THEODOR ENESCU, IOANA VLASIU, IRINA FORTUNESCU, CARMEN LIICEANU, VIORICA ANDREESCU, ELENA MATEESCU, GHEORGHE COSMA, SANDA AGALIDI, <i>Repertoriul expoziţiilor de artă din Bucureşti : 1865–1918</i> (Eduard Andrei)	258
DE LIBRIS (VB, ASI)	261

IN MEMORIAM

GHEORGHE VIDA (1946–2019) (Ioana VlasIU, Grigore Vida)	267
--	-----

PAVEL CHIHAIA (1922–2019) (Const. I. Ciobanu).....	285
ABOUT THE AUTHORS.....	289
Errata	291
ABBREVIATIONS.....	293

„UN CORIDOR CULTURAL” RĂZVAN THEODORESCU LA 80 DE ANI

- *Maestre, – am zis – ce drum s-alegem oare*
- *De-acum la vale nici-un pas – zicea –*
Și pân-om da de unul care știe,
mereu câștigă-ți munte-n urma mea

Dante, *Purgatoriul*, IV, 34-37

Versurile dantești în tălmăcirea lui Coșbuc m-au dus cu gândul la drumul lui Răzvan Theodorescu, pornit sub călăuzirea măștrilor săi – pe care mereu îi invocă – și urcat pe un munte, de pe al cărui vârf, îl privește cu înțelepciunea celor 80 de ani, cu bucuriile împlinirilor, cu regretul celor începute și neduse la capăt, cu durerile, rareori dezvăluite celor din jur, cu tomurile îngrămadite pe rafturi închizând idei, ipoteze și certitudini, cu proiecte nefinite încă, născute dintr-o minte mereu deschisă întrebărilor și provocărilor ridicate de o civilizație europeană, în care a găsit întotdeauna firească înscrierea celei medievale și premoderne românești.

L-am cunoscut pe Răzvan Theodorescu în anii studenției, am fost colegi la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, mi-a condus teza de doctorat și i-am fost colaborator apropiat, pe când era Ministrul culturii și cultelor, m-am bucurat de încrederea sa atunci când m-a cooptat în colectivul care a elaborat tratatul recent apărut sub egida Academiei Române, *Istoria Artei în România*. N-aș putea spune că deceniile despre care vorbesc înseamnă un drum comun, dar pot recunoaște niște puncte nodale în care ni s-au intersectat căile, dincolo de descoperirea sa în cărțile și în nenumăratele articole de Domnia Sa publicate, în folosul extras din ideile, demonstrațiile sau numai din sintagmele meșteșugit găsite pentru a caracteriza o situație, un eveniment politic, cultural sau artistic, un moment de răscruce al istoriei noastre sau unul în care ne regăseam parte cu drepturi depline în marele concert european al civilizației creștine și, ca o voce distinctă și puternică, în spațiul Orientului Creștin.

Firește, se pot spune multe despre Omul Răzvan Theodorescu, despre Savantul cu operă majoră, despre o Voce a Agorei, atunci când a crezut de cuviință să o facă, despre luminile și umbrele așa cum sunt de regăsit în firea noastră omenească, dar ceea ce mi s-a părut, de fiecare dată când m-am gândit la Domnia Sa, demn de remarcat, este o consecvență cu sine însuși, cu valorile pe care și le-a stabilit, în viața privată, în cea științifică și chiar în cea politică, cu țelurile pe care le-a urmărit ca cercetător de vocație, de la începutul carierei și până astăzi, ca om al dialogului deschis, lipsit de prejudecăți culturale sau confesionale, care a pus în centrul preocupărilor sale românitatea, cu toate fațetele ei.

Aceste rânduri nu sunt un *encomion*, nici un text încadrabil într-o specie literară, ci o încercare de a defini ceea ce cred eu că reprezintă pentru civilizația românească academicianul Răzvan Theodorescu. Parafrazându-l pe el însuși, aș spune că este „un coridor cultural” între trecutul nostru și știința de astăzi, între „monumentul princeps” și hermeneutica deschisă, sper, către viitor.

Tereza Sinigalia



PE URMELE MEȘTERULUI STOICA DIN GOLEȘTI. O IPOTEZĂ ISTORICĂ

de VITALIE BUZU

Résumé. Quelques données sur le maître Stoica, auteur du complexe de Golești, qui signe sa création et inaugure l'usage des ornements orientaux.

Keywords: Stoica, l'église de Golești ; les inscriptions «Stoica maistor» ; la croix haute de Ialomița.

De peste 100 de ani, marile sinteze de istoria României, atunci când tratează evoluția artei din sec. al XVII-lea, aproape obligatoriu amintesc de „meșterul Stoica”, constructorul complexului de la Golești. Astfel, în 1640, el ridică pentru protectorul său, marele vornic Stroe Leurdeanu, conacul de la Golești, iar în 1646 inaugurează biserica de la Golești¹.

De ce este important meșterul Stoica pentru istoria noastră? În primul rând, pentru că el semnează pe creațiile sale. O primă semnătură, „Meșter Stoica.7149” (1640/1641), se află pe partea inferioară a unui ancadrament de fereastră de la pivnița conacului, ancadramentul superior fiind rezervat domnitorului – „Io Matheiu Basarab Voevod”². Semnătura meșterului o găsim și pe plinta unui stâlp din pivniță³. Este semnată și biserica înălțată cu câțiva ani mai târziu, inscripția „Stoica maistor” găsindu-se pe fereastra din axul absidei edificiului⁴. În acest fel, meșterul Stoica se încadrează între primii artiști ai Țării Românești, care deschid „calea individualismului” în arta românească⁵, ieșind din anonimat, așa cum se întâmpla în Occident încă din perioada Renașterii.

De asemenea, Stoica din Golești, influențat se pare de modelul de la Trei Ierarhi, inițiază în Țara Românească folosirea ornamentelor orientale, întâlnite pentru prima dată în decorul bisericii de la Golești⁶.

Cercetări din ultimii ani ne permit să credem că-l putem identifica pe meșterul Stoica și în județul Ialomița, la Orașul de Floci.

În anul 2014, o veche cruce domnească din timpul lui Matei Basarab a fost readusă în vatra Orașului de Floci. „Crucea înaltă” este cunoscută de multă vreme, fiind amintită în diverse monografii locale și înscrisă pe lista monumentelor istorice cu codul IL-IV-m-A-14178⁷. Crucea a fost descrisă și datată în 1975 de arheologul Nicolae Conovici⁸.

¹ Vezi, de exemplu, *Istoria României*, vol. III, București, 1964, p. 324-325 sau Marcel Ene, *Marele vornic Stroe Leurdeanu*, în „Studii. Revista de istorie”, nr. 8, 1981, p. 1498.

² Tereza Sinigalia, *Repertoriul arhitecturii în Țara Românească(1600-1680)*, București, 2002, p.64 și p. 69.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁶ *Istoria României*, vol.III, București, 1964, p. 324.

⁷ *Ghidul monumentelor istorice din județul Ialomița*, Târgoviște, 2007, p. 103

⁸ Nicolae Conovici, *Delimitarea teritoriului Orașului de Floci în vederea ocrotirii vestigiilor arheologice*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor”, nr. 2, tom 12, 1975, p. 63-68.

Având în vedere transcrierea incompletă a inscripției și problemele de datare, în vara anului 2014, Muzeul Județean Ialomița a organizat o nouă campanie de cercetare a monumentului⁹.

Crucea de circa 3 metri este fixată într-o puiă de piatră, fiind orientată spre vest. Monumentul este frumos decorat în tehnica „meplat”. Fiecare latură a crucii este încadrată de un chenar simplu, care formează în partea inferioară un unghi. Chenarul, pe alocuri deteriorat, parcă își propune să scoată în evidență forma monumentului. Pe latura din față a crucii, în interiorul chenarului, putem observa un brâu vălurit. Îi urmează inscripția *INȚI* – Iisus din Nazaret, Țarul Iudeilor. La intersecția celor două brațe, în centrul crucii, se află un medalion mare, încadrat de alte 4 medalioane mici. Medalionul superior cuprinde numele *IS* – Iisus, iar pe exterior inițialele evangheliștilor Matei și Marcu. Medalionul inferior cuprinde numele *HS* – Hristos, fiind încadrat pe exterior de inițialele evangheliștilor Luca și Ioan. Medalioanele aflate pe orizontală, pe brațele crucii, cuprind inscripțiile *NI* și *KA* – NIKA, biruitorul. Așadar, Iisus Hristos Biruitorul. Medalioanele *NI* și *KA* sunt încadrate de alte 4 inițiale slavone – *M-L* și *R-B*, des întâlnite pe monumentele medievale și care semnifică *Mesto Lobnoe Rai Bisti = Locul căpățânii rai este*, tradus și *Locul osândeii, rai s-a făcut*¹⁰. Medalioanele sunt decorate cu motive vegetale. De fiecare medalion atâră câte 4 lălele.

Medalionul central are un chenar generos, pe care este inscripționat un verset în slavonă, din care am putut descifra doar mici fragmente – *Veruite sie nedele (.....) penie moia (...) i cestvie...* În mijlocul medalionului găsim steaua în șase colțuri. Conform tradiției ortodoxe, steaua formată din 2 triunghiuri îl reprezintă pe Iisus Hristos. Triunghiul cu vârful în sus reprezintă natura divină a lui Iisus Hristos, iar triunghiul cu vârful în jos reprezintă natura umană a lui Iisus. Cele 6 colțuri sunt traversate de o linie vălurită. În centrul stelei se află stema Țării Românești, corbul cu crucea în cioc.

Inscripția de pe Crucea Înaltă a cunoscut până în prezent două transcrieri. Prima transcriere aparține preotului Iulian Munteanu, în monografia satului Gura Ialomiței din 1948¹¹, iar cea de-a doua a fost realizată în anii ‘70 de specialiștii Muzeului Județean Ialomița, Niculae Conovici și Crișan Mușețeanu¹². Cum cele două variante prezintă puține elemente comune, ba chiar oferă datări diferite, s-a trecut la o nouă descifrare a inscripției, lucru foarte anevoios din cauza degradării avansate a literelor.

După circa două luni de eforturi, inscripția s-a lăsat citită în proporție de peste 90%, oferind numeroase surprize și satisfacții pentru echipa de cercetare.

„+ Cu vrearea Tatălui și/cu îndemnarea Fiului și cu săvrășitul Sfântului/ (Du)hă. Acestă sfântă și cinstită/ cruci înfrumusețat(u)-se-au/ și se-a ridicatu de bunulu/ credincios și creștină domnu/ Matei Basaraba voevoda/...ed.cu.....și spre/...doamna Ele/na și a domniei lui într/u cinstea preasvetnie/ Fecioara Mariia ca să/ia *Uspenie B(ogorodi)ță*<Adormirea Maicii Domnului> pe/ntru sufletu domnelor/ și a moșilor domni/loru. Cându se-au preaum/blatu dumnealui pre/ aici la *m(esea)ț(a)* <luna> sep(tembrie) 23 (-) dni<zile>/ GDA.<G(ospo)DA¹³=ale Domnului>”

Sub chenar găsim anul în care a fost ridicată crucea:

„Vă leat<în anul> 7144<1635>”

Inscripția se încheie cu data exactă a înălțării crucii. Iulian Munteanu a văzut anul 7148/1640. Niculae Conovici și Crișan Mușețeanu au descifrat 3 septembrie 7144. Scăzând cei 5508 de ani de la facerea lumii, au obținut anul 1636.

În urma noii transcrieri, am putut identifica data reală a crucii – **23 septembrie 7144/1635**. Cifra zecilor este ruptă pe jumătate, păstrându-se doar partea superioară a lui „k”, cu semnul cifrei deasupra, și care se citește „20”. Echipa Conovici/Mușețeanu a citit corect anul erei bizantine, dar nu a fost atentă la calcularea anilor erei creștine. În cazul datelor plasate între 1 septembrie-31 decembrie, se scad 5509 ani pentru calcularea anului erei creștine.

Noua datare – **23 septembrie 1635** – simplifică foarte mult misiunea cercetătorilor. Avem și alte dovezi care confirmă prezența domnitorului la Floci, în acea perioadă. Dacă pe 18 septembrie 1635 Matei Basarab dădea un hrisov la București, pe 20 septembrie îl găsim la Orașul de Floci, unde semnează un alt hrisov: „Pentru că au venit Turtura înaintea domnii mele la oraș la Floci de s-au jeluit...”, „Scris în Orașul Floci, septemvrie 20 dni, leat 7144(1635)”¹⁴. Este greu să aflăm cât timp s-a aflat voievodul la Floci, deoarece următorul act semnat de acesta este dat în 23 octombrie, la București.

⁹ Echipa de cercetare a fost alcătuită din Simona Munteanu, Florin Vlad și Vitalie Buzu.

¹⁰ Ștefan Ionescu-Berechet, *Un monument emblematic și istoria sa uitată. Crucea jurământului din Câmpulung Muscel*, în „Argesis. Studii și comunicări”, seria Istorie, tom XXIV, 2015, p. 5-6.

¹¹ <http://guraialomitei.blogspot.ro/2010/12/monografia-satului-gura-ialomitei-asa.html>

¹² Niculae Conovici, *op.cit.*, p. 68.

¹³ În interiorul literei D se vede un trifoi.

¹⁴ *Documenta Romaniae Historica*, B (Țara Românească), vol. 25, București, 1985, doc. 136, p. 145.



Fig. 1. Cruce, partea superioară.



Fig. 2. Datare.



Fig. 3. Latura sudică, ispravnic.



Fig. 4. Semnătură Stoica.

Atât pe latura sudică a crucii, cât și pe cea nordică, în interiorul chenarului, găsim sculptată o funie împletită în trei. Pe latura de sud, în partea inferioară, este trecut ispravnicul ce s-a ocupat de ridicarea monumentului, „*Ispravnic/ Vasilake/ Veliki/ Stolnicu*”, marele stolnic al țării Vasilache Paindur, între anii 1634-1638, iar în 1641 – mare ban al Olteniei¹⁵. Se pare că acesta n-a ajuns întâmplător să se ocupe de

¹⁵ Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova, sec.XIX-XVII*, București, 1971, p. 221-222.

crucea lui Matei Basarab. Ca majoritatea boierilor țării, Vasilache Paindur deținea moșii în Ialomița, inclusiv la Orașul de Floci. Pe 13 decembrie 1638, Vasilache mare stolnic dă mănăstirii „nașului Nănescu”(din Floci), închinată la Vatoped, o vie și locul casei sale din orașul Floci¹⁶.



Fig. 5. Crucea.

Imediat sub inscripția ispravnicului este sculptată pe toată lățimea chenarului o lalea bogat decorată. Sub chenar, de data aceasta pe toată lățimea crucii, este sculptată o altă lalea.

Pe spatele crucii, interiorul chenarului este ocupat pe toată lungimea sa de o altă funie împletită în trei, sculptată stilizat în linii drepte. La bază, sub unghiul format de chenar, descoprim semnătura plină de mândrie a pietrarului, în slavonă:

¹⁶ Florin Marinescu, *Metoace ale Mănăstirii Vatoped în Orașul(sau Târgul) de Floci*, în „Muzeul Național”, XIII, 2001, p. 12.

Pis az Stoica snă at selu Oviz <Am scris eu, Stoica, fiul satului Oviz(a)>

Conform unui vechi dicționar geografic al județului Prahova din sec. XIX: „Oviza – localitate izolată din comuna Podenii Vechi, plasa Podgoria, unde sunt cariere de piatră”¹⁷. Satul a făcut parte din județul Săcuieni de altădată, iar după desființarea acestui județ, din Prahova. Satul mai apare în hrisoavele medievale și drept *Hoviza*.

Așadar, Stoica pietrarul este din acest sat Oviza (azi dispărut), jud. Prahova. O serie de indicii ne permit să credem că Stoica din Oviza este același cu Stoica din Golești.

- Cei doi își desfășoară activitatea în aceeași perioadă și sunt apropiați de elita politică a țării, mari boieri și chiar domnitor.
- Amândoi semnează pe lucrările lor, parcă fiind ambițioși de prezența pe monumente a numelui domnitorului Matei Basarab. Cercetătoarea Teresa Sinigalia observă în cazul monumentului de la Golești că „Semnătura meșterului Stoica exact pe ancadramentul ce poartă și numele lui Matei Basarab este sigur un semn de orgoliu de creator, pe care și-l putea permite fără a leza pe cineva”¹⁸. Observația poate fi aplicată și în cazul creatorului crucii.
- Amândoi utilizează ornamente vegetale, motivul dominant fiind cel al lalelelor. Ancadramentele ferestrelor de la Golești au ca ornament principal lalele¹⁹. Am arătat mai sus că cele 4 medalioane mici de pe cruce sunt decorate la rândul lor cu câte 4 lalele. Ornamentul se găsește și pe latura sudică de două ori.

¹⁷ C. Alexandrescu, *Dicționar geografic al județului Prahova*, Târgoviște, 1897, p. 307.

¹⁸ Teresa Sinigalia, *op.cit.*, p. 69.

¹⁹ *Documente de arhitectură din România*, serie nouă, 2, București, 2015, p. 72.

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Ediția a XV-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România” (București, Muzeul Național de Artă al României, 3 decembrie 2018)

În premieră, sesiunea a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49-53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de două instituții: Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (orele 10.00 – 10.40), un cuvânt de salut din partea gazdelor a fost rostit de către arh. LIVIU CONSTANTINESCU, director general interimar al Muzeului Național de Artă al României. A urmat alocuțiunea academicianului RĂZVAN THEODORESCU, vicepreședinte al Academiei Române, președinte al Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual, care a evidențiat aportul cercetătorilor artei medievale și premoderne în acumularea și diseminarea de noi cunoștințe referitoare la cultura și spiritualitatea spațiului românesc, inclusiv în pregătirea și editarea fundamentalului tratat al Academiei Române „Arta din România: din Preistorie în Contemporaneitate”.

Cuvinte de salut din partea instituțiilor organizatoare ale sesiunii au fost pronunțate de către dr. ADRIAN-SILVAN IONESCU, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, și de către OCTAV BOICESCU, director adjunct științific al Muzeului Național de Artă al României.

Ședința de dimineață (10.45 – 12.30) a fost moderată de către dr. CONSTANTIN CIOBANU, șeful compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate patru comunicări științifice.

Prima din aceste comunicări – având titlul „Geme și camee din colecția Muzeului Național de Artă al României” – a fost cea a dr. CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea comunicării a amintit faptul că Muzeul Național de Artă al României deține o colecție de 82 de geme și camee. Dintre acestea, 56 sunt geme-intalii – cu decorația gravată în adâncime (la care se adaugă trei sigilii ale statului român) și 26 sunt camee sculptate în relief. Trei sferturi din aceste pietre au montură de inel, restul fiind broșe, sigilii propriu-zise, cercei, un pandantiv, iar câteva sunt lipsite de montură. Colecția a rămas necunoscută până în anul 2018 când cele mai multe dintre piese au figurat în expoziția „Metamorfoze. Camee și geme din colecția Muzeului Național de Artă al României”, în perioada 28 iunie – 28 octombrie. Expoziția a fost organizată în urma unei cercetări mai ample, care a inclus determinarea tipologiei pietrelor și metalelor din care sunt lucrate bijuteriile, studierea provenienței acestora, stabilirea unor datări pe criterii stilistice, studierea iconografiei pieselor de glicptică și a calităților lor artistice, studierea tipologiei inelelor.

Gemele și cameele din colecția muzeului sunt databile din antichitatea greco-romană până în perioada modernă, între secolele IV-III înainte de Hristos și secolul al XIX-lea. Dintre piesele cele mai reprezentative ale colecției remarcăm o pseudo-gemă de sticlă roșie din perioada elenistică, reprezentând-o pe zeița greacă a dreptății, Dike; un inel de epocă romană (secolul I după Hristos), cu o intalie în agat reprezentând-o pe zeița Victoria și inscripția de la împăratul Titus Vespasianus Augustus; o pseudo-gemă camee din sardonix-shell, reprezentând o scenă de îmbălsămare; câteva intalii cu grylloi; inele cu portrete de zei și eroi, un somptuos inel din secolul al XIX-lea, cu o camee reprezentându-l pe împăratul Marcus Aurelius etc.

Autoarea a atras atenția asupra faptului că pe lângă piesele provenite din săpături arheologice sistematice, mai mult de jumătate din totalul de geme și camee aflate în custodia Muzeului Național de Artă al României (46 din 82) provin din fosta colecție adunată de Dimitrie Papazoglu în perioada 1830-1892. De aceea, prezentarea succintă a vieții și activității lui Papazoglu, precum și a destinului colecției sale, pot aduce

informații suplimentare în ceea ce privește istoria acestor obiecte de artă de valoare incontestabilă aflate pe teritoriul României.

Comunicarea dr. VLAD BEDROS de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a avut genericul „*În mormânt cu trupul... și iconografia trinitară de tipul Synthronoi în arta moldovenească*”. Autorul și-a propus să analizeze iconografiile problematice cu semnificație trinitară, care vehiculează conjuncții ale imaginii Celui Vechi de Zile cu cele ale lui Hristos Emanuel, Hristos Pantocrator, a Tronului Hetimasiei sau a columbei Duhului Sfânt. Cea mai percutantă imagine din acest repertoriu, marcată din nou de un cert aer occidental, este cea îndeobște etichetată drept *Sfânta Treime Nou-testamentară* sau *Synthronoi*, ilustrare particulară a unui imn liturgic pentru sâmbăta mare și utrenia Învierii („*În mormânt cu Trupul*”). De la sfârșitul secolului al XV-lea, în bisericile din Balcani, acest imn a generat o nouă temă, ilustrată fie în proscomidiar fie în narthex. După toate aparențele, tema *Synthronoi* pare a avea și rădăcini în iconografia bizantină târzie, în sensul că iconografia trinitară occidentală a fost re-elaborată în conformitate cu tendințe proprii Bizanțului. Faptul acesta este probat de încorporarea tipului iconografic Cel Vechi de Zile ca alegorie a Tatălui, aflată în siajul unor anterioare explorări ale iconografiei bizantine cu scopul configurării unei imagini a naturii divine de dinaintea Întrupării, preocupare nespecifică mediului occidental, în virtutea diferitei teologii trinitare. În Bizanțul post-iconoclast și tot mai marcat de polemica anti-latină, tipurile iconografice Emanuel și Cel Vechi de Zile, reunite ulterior în compoziția de tip *Paternitas*, ținesc tocmai la ideea monarhiei Tatălui, esențială pentru teologia trinitară răsăriteană, și în egală măsură pe distincția dintre persoanele Sfintei Treimi. Dar dacă *Paternitas* trimite la monarhia Tatălui, *Synthronoi* face referire primordial la „șederea de-a dreapta”, exprimată răsplat de *Troparul Sâmbetei Mari*.

„Icoanele de la Urisiu de Jos din 1539: câteva reflecții pe marginea surselor de inspirație și a formației iconarului” a fost titlul comunicării dr. ANA DUMITRAN de la Muzeul Unirii din Alba Iulia. Publicate pentru prima dată de academicianul Marius Porumb acum patru decenii, cele două icoane de la Urisiu de Jos – *Maica Domnului cu Pruncul flancată de profeți și Sfântul Nicolae cu scene din viață* – donate la 1539 de nobilul Luca din Urisiu bisericii din localitatea de reședință au stârnit constant admirația și interesul istoricilor, bucurându-se de numeroase reveniri și completări, care au subliniat importanța acestor piese pentru istoria artei moldovenești și transilvănene deopotrivă. Rămas anonim și localizabil doar în preajma unui atelier „aulic”, autorul lor și-a văzut și el activitatea întregită cu încă cinci icoane: una de la Siliștea-Neamț, dăruită de marele vistiernic Dan în 1549, și patru donate bisericii sârbilor din Constantinopol în 1539 de voievodul Ștefan Lăcustă, dintre care una s-a pierdut în intervalul 1899-1953, iar celelalte trei au fost mistuite de un incendiu în 1955.

În legătură cu icoanele de la Urisiu, Marius Porumb a putut stabili o pătrundere a repertoriului decorativ aparținând Goticului târziu și Renașterii mult mai timpurie decât se credea până atunci, iar Marina Sabados, în încercările ei de definire a stilului picturii pe lemn din Moldova secolului al XVI-lea, a subliniat importanța acestor icoane pentru identificarea raporturilor picturii moldovenești cu spațiile înconjurătoare, demonstrând că, deși prin aspectul monumental ele reproduc modele constantinopolitane ale epocii paleologe, modul de dispunere a scenelor laterale le apropie mai mult de icoanele carpatice decât de cele grecești sau rusești, iar fundalul decorat în relief nu descinde din sculptura în lemn practică pe scară largă în Moldova la sfârșitul secolului XVI, ci din altarele gotice ale Europei Centrale și din icoanele pictate pentru rutenii din nord-vestul Ucrainei, sudul Poloniei și sud-estul Slovaciei de astăzi.

Cum originea acestor influențe este eminamente occidentală și cum difuzarea lor poate fi urmărită în întreg arealul ortodox, este mai corect să ne îndreptăm privirile spre regatul polono-lituanian, cu care Moldova epocii a avut numeroase legături, de toate genurile, care au presupus inclusiv stăpânirea unui teritoriu polonez în bună măsură locuit de populație ortodoxă, decât înspre sudul Dunării, de unde sigur au venit soli ai artei post-bizantine molipsiți la rândul lor de gustul pentru gotic, dar al căror impact asupra picturii moldovenești nu poate fi deocamdată estimat. Zugravul icoanelor de la Urisiu a fost, deci, un foarte bun stăpân al meșteșugului, instruit într-un atelier „aulic” local, sau undeva în sudul regatului polono-lituanian, sensibil interesat de anumite detalii decorative care poate făceau deja parte din repertoriul meșterilor moldoveni, dar care denotă și o anume apetență pentru moda ilustrată de icoana așa-zis carpatică. Conștient sau nu, acest pictor s-a delimitat de contemporanii săi prin predispoziția pentru așezarea personajelor și chiar a scenelor de mici dimensiuni sub arcade simple, tri- sau multilobate, cu o oarecare înclinație spre aplatizarea în special a arcului principal, dar al cărui semn distinctiv îl reprezintă capitelul compozit al colonetelor torsadate pe care se sprijină aceste arcade, format dintr-un bulb rotund dublat de un buton puternic scos în relief, peste care este așezat un al doilea bulb, oval, reliefat și el cu ajutorul unor

muchii ondulate și din care țâșnește o floare cu trei petale. Discret și în același timp minuțios, decorul geometric și floral cu care a împodobit fundalurile și aureolele îl recomandă, de asemenea, ca pe un iscusit mânăitor al instrumentelor cu care diversele elemente erau imprimate în grundul moale, într-o căutare aproape febrilă de noi forme și combinații.

În comunicarea sa „Maestrul picturii retableului din Mediaș: monogramistul MSP – atelierul și opera; noi cercetări” dr. DANA JENEI de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a accentuat faptul că *retablul* din corul Bisericii Sf. Margareta din Mediaș (cu ciclul Patimilor lui Cristos) format din opt scene păstrate pe fețele exterioare ale aripilor, este considerat un ansamblu de importanță primordială pentru studiul artei medievale târzii din Transilvania. Pictura acestui *retablu* constituie unul dintre studiile de caz ale proiectului de cercetare în consorțiu „Elaborarea de metodologii complexe privind atribuirea și autentificarea unor picturi medievale și premoderne din patrimoniul național” (PN-III-P1-1.2.-PCCDI-2017-0812/53 PCCDI) dezvoltat de mai multe instituții de cercetare din București și din Cluj-Napoca. În acest context, studiul propus de cercetătoare revizuieste bibliografia existentă, la care se vor adăuga și rezultatele investigațiilor multidisciplinare preconizate. Pictorul din Mediaș, a cărui monogramă a fost descoperită de Dana Jenei pe spatele altarului, ascunsă între vrejurile vegetale ale picturii, a fost identificat ipotetic cu *Magister Stephanus Pictor din Sibiu*, dar lucrarea este o operă de atelier, la care și-au adus contribuția mai mulți autori, după cum demonstrează studiul stilistic.

Sedința de după-amiază (12.45 – 15.00) a fost moderată de către EMANUELA CERNEA, șefa secției de artă medievală a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost audiate cinci comunicări.

Prima a fost cea intitulată „Un panaghiar de la sfârșitul secolului al XV-lea, descoperit la Suceava”. Autoarea comunicării – dr. MONICA DEJAN de la Muzeul Bucovinei – a amintit faptul că în Evul Mediu, orașul Suceava a fost, mai bine de 150 de ani, capitala Moldovei. Pe parcursul timpului, călători străini au vizitat urbea și au descris monumentele aflate aici: cetatea, bisericile și alte monumente. Grație artefactelor descoperite în Cetatea Sucevei, la Biserica Mitropoliei și în alte locuri ne putem crea o imagine referitoare la nivelul civilizațional atins de această fostă capitală. Colecția medievală a Muzeului Bucovinei din Suceava păstrează multe obiecte legate de istoria orașului și a locuitorilor săi (domnul țării și familia sa, nobilii, clerul, oamenii de rând ș. a.). Unul dintre cele mai importante artefacte din muzeu – un panaghiar – a fost descoperit acum mai bine de o sută de ani. Primele informații despre obiect au fost publicate în 1910 de către curatorul Alfred von Peyersfeld, în catalogul colecției muzeului. În 1929, într-un nou catalog al muzeului se menționa că artefactul a fost găsit „în mormântul unui episcop”, probabil în biserica metropolitană Sfântul Gheorghe (Mirăuți) din Suceava. Ulterior, panaghiarul a fost menționat în mai multe lucrări, dar fără date suplimentare referitoare la proveniența sa. Datorită stării de conservare destul de bune și a statutului său simbolic, această piesă din colecția muzeului sucevean are o valoare remarcabilă. Or, panaghiarul, în calitate de obiect religios particular – legat de ritual religios al *Panaghiei*, cognomen al Maicii Domnului – putea fi folosit doar de un înalt ierarh al bisericii.

Analogiile panaghiarului din Suceava pot fi găsite în Rusia – la Novgorod și la Iaroslavl –, unde era tradițional cultul *Maicii Domnului a Semnului* (rus.: *Bogomater' Znamenie* – o versiune rusă pentru celebrul tip iconografic bizantin al *Panaghiei Platytera* sau a *Blachernitissei*). În orașul Novgorod, de exemplu, de la sfârșitul secolului al XV-lea și pe tot parcursul secolului al XVI-lea au existat și erau cunoscute ateliere unde se confecționau *panaghii* și alte obiecte religioase purtând imaginea *Maicii Domnului a Semnului* (*Bogomater' Znamenie*).

Cea de a doua comunicare – având titlul „Câteva note referitoare la iconografia ciclului vieții Sfântului Gherasim de la Iordan: cazurile Humorului și Voronețului” – i-a aparținut dr. CONSTANTIN CIOBANU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autorul a făcut o prezentare de ansamblu a evoluției iconografiei Sf. Gherasim de-a lungul secolelor, de la prima imagine cunoscută, păstrată în pictura murală a mănăstirii Sfântul Antonie din Novgorod și până la unele icoane din secolul al XVII-lea sau până la unele manuscrise ilustrate din secolul al XVIII-lea. Un rol deosebit a fost acordat descrierii scenelor care conțin *Istoria leului Sfântului Gherasim*, păstrate în picturile murale moldovenești din secolul al XVI-lea. Această *istorie* este inspirată de unul din capitolele *Limonariului sau Livezii duhovnicești* a lui Ioan Moshu și are multe asemănări cu *Povestea leului Sfântului Ieronim*. Cercetătorul a subliniat faptul că frescele mănăstirilor Humor și Voroneț au păstrat inscripțiile slavone, datorită cărora astăzi putem reconstrui conținutul ciclurilor murale dedicate acestei *istorii*.

A urmat comunicarea „O Evanghelie din epoca lui Matei Basarab, păstrată în biblioteca Patriarhiei Ierusalimului: repertoriul inedit al ilustrațiilor sale”, prezentată de arhimandritul POLICARP CHIȚULESCU de la Biblioteca Sf. Sinod al Bisericii Ortodoxe Române. Autorul comunicării a amintit de faptul că daniile domnitorului Matei Basarab s-au îndreptat spre întreg Răsăritul ortodox, astfel că până astăzi se descoperă noi și noi opere de artă, mărturii ale climatului de pace din vremea sa, în care au trăit și au creat numeroși artiști. Evanghelia Anastasis nr. 1 din biblioteca Patriarhiei Ierusalimului, realizată în anul 1646 sau 1647, aparține condeiului lui Isaia, un copist ucenic mai îndepărtat din celebra școală de miniatură, inițiată de episcopul Luca al Buzăului. Acest manuscris era cunoscut până acum doar pentru câteva picturi în plină pagină, în timp ce alte peste 150 de miniaturi, letrine și frontispicii din cuprinsul său au rămas necunoscute; manuscrisul este important și pentru faptul că furnizează informații biografice despre copistul amintit. În prezentarea sa, autorul comunicării a împărțit decorația manuscrisului în mai multe grupe: miniaturi în plină pagină, frontispicii, miniaturi casetate, litere inițiale, ornamente de final de text. Cele mai frumoase miniaturi sunt, conform opiniei autorului, cele în plină pagină: portretele evangheliștilor Ioan, Matei și Marcu (cel al lui Luca lipsește din manuscris) și de asemenea, reprezentarea Mântuitorului Iisus Hristos în mijlocul zodiacului care simbolizează Cosmosul creat de Cuvântul lui Dumnezeu. Cel mai bogat inventar miniaturistic al manuscrisului Anastasis nr. 1 este format din cele 71 de scene iconografice, executate cu penița, în tuș negru și colorate cu culori pe bază de apă (încât dau impresia unor acuarele). În realizarea episoadelor care ilustrează pericopele evanghelice, artistul dovedește capacitatea de a da proporție și echilibru imaginilor zugrăvite, mai ales atunci când înfățișează mai multe personaje sau mulțimi. Acestea din urmă sunt sugerate prin conturul capetelor, în timp ce personajele principale se regăsesc în prim-plan, de proporții mai impunătoare. Analizând repertoriul miniaturistic al Evangheliei Anastasis nr. 1, Isaia ni se descoperă ca un artist talentat, creativ, rafinat care îmbogățește astfel, atât repertoriul propriu (care până azi nu conținea și acest manuscris), cât și pe cel al școlii de miniatură din Țara Românească, din care el face parte.

Cea de a patra comunicare din cadrul ședinței i-a aparținut restauratorului din București LAURENȚIU BOZGĂ și a avut genericul „Date noi privind iconografia picturii murale din pronaosul mănăstirii Tismana”. Autorul a subliniat faptul că recenta restaurare a ansamblului de pictură murală de secol XVI din pronaosul mănăstirii Tismana oferă o nouă perspectivă de interpretare a iconografiei intrărilor. Un unicum iconografic îl constituie reprezentarea sfintei Maria Egipteanca din intradosul intrării, pictată în pandant nu cu Zosima, ci cu sfântul Cuvios Eufrosin Bucătarul. Imaginea o înfățișează pe cuvioasa Maria Egipteanca cu mâinile ridicate în rugăciune spre Maica Domnului, iar nu în gestul de așteptare a euharistiei. Această reprezentare poate fi explicată prin textele hagiografice care descriu momentul de revelație pe care Maria Egipteanca îl are la Ierusalim, când, o mână nevăzută o împiedică să intre în biserică, lucru ulterior posibil numai în urma rugăciunii către Maica Domnului și făgăduinței de schimbare a vieții prin pocăință. În paralel, sfântul Eufrosin este reprezentat ținând în mâna dreaptă ramura cu mere, un detaliu iconografic relativ bine conservat din imaginea originală, care a și făcut posibilă identificarea acestuia în absența inscripției, ca simbol al Raiului la care omul are acces prin kenoză. În opinia autorului comunicării, juxtapunerea celor doi cuvioși în cadrul iconografiei intrării, ca veritabile paradigme de mântuire, constituie o particularitate iconografică inedită.

Ultima (cea de a cincea) comunicare din cadrul aceleiași ședințe a avut titlul „Urmele ascunse ale unei vechi rânduiri. Obiecte și imagini găsite la temeliiile bisericilor”, fiind prezentată de către drd. IULIA DAMIAN de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul acestei comunicări autoarea și-a propus să analizeze rolul a două categorii de obiecte descoperite în mod uzual în timpul săpăturilor arheologice, anume cărămizile cu modele arhitecturale incizate și vasele de sticlă de tipul candelor. Ceea ce s-a urmărit a fost corelarea datelor culese din săpături cu posibilele indicații documentare scopul fiind aprofundarea semnificației funcției simbolice a acestor obiecte în ceea ce se numea în timpurile mai vechi „rânduiala punerii temeliei bisericii” – un ritual destul de puțin documentat și cercetat în spațiul românesc, dar care poate (la rândul lui) să fie deosebit de relevant pentru tema insuficient elucidată a procesului medieval de ctitorire. Bazându-se pe descoperirile semnalate în literatură, autoarea a studiat 7 exemplare de cărămizi cu modele arhitecturale și inscripții incizate, datând din secolele XVI-XVIII (de la fosta mănăstire Aninoasa din jud. Buzău, mănăstirea Clocociov, mănăstirea Hurezi, palatul brâncovenesc de la Potlogi) și 7-8 vase de sticlă de tipul candelor, datând din secolele XIV-XIX (de la mănăstirile Cotmeana, Cozia, Snagov, Tutana, Cernica, dar și de la biserici de secol XVI din județele Buzău și Prahova și de la biserica Sf. Nicolae-Alba din București). Cu toate că amplasate în locuri diferite, aceste obiecte „invizibile ochiului” erau puse la fundația lăcașurilor de cult sau a chiliilor în cadrul ritualurilor de întemeiere, cel mai probabil ca gest de

asigurare a unei prezervări îndelungate, opinia autoarei fiind că o utilitate tehnică a acestor obiecte ar fi exclusă din cauza fragilității lor. Cu toate că implicarea acestor obiecte în obiceiul punerii temeliei nu este atestată în literatura de cult sau în cărțile de tipic, ea apare menționată în secolul al XV-lea la Simeon de Tesalonic, putând fi presupusă și mai târziu, în anumite pasaje din cronicile brâncovenești.

Ședința de seară (ora 15.30 – 18.00) a fost moderată de către dr. VLAD BEDROS, cercetător științific gradul III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și decan al Facultății de Istoria Artei la UNARTE. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate ultimele cinci comunicări ale sesiunii.

Prima dintre ele a fost „Reprezentările Apocalipsei: câteva note asupra unei ferecături de Evangheliar și contextul ei” a doctorandei ANITA PAOLICCHI de la Universitatea din Florența. Autoarea a analizat o ferecătură de Evangheliar realizată în secolul al XVII-lea la comanda voievodului Șerban Cantacuzino de un meșter argintar din Brașov (pentru a fi donată Mănăstirii Cotroceni în anul 1681) și păstrată actualmente în colecțiile Muzeului Național de Artă al României. Această ferecătură se evidențiază prin decorul cu scene din *Apocalipsa lui Ioan Teologul*, ale căror prototipuri pot fi ușor recunoscute în gravurile realizate de Cranach cel Bătrân în primele decenii ale secolului al XVI-lea pentru a ilustra *Biblia luterană*. Or după cum s-a observat de către cercetători, acest motiv decorativ este absolut inedit în tradiția vernaculară. În general, *Apocalipsa* – înțelesă ca un ciclu extins de scene și nu doar ca o reprezentare a *Judecății de Apoi* – este o temă care apare târziu în producțiile artistice locale: în frescă, primul caz se găsește în pridvorul deschis al mănăstirii Sucevița, dacă acceptăm datarea lui de la sfârșitul secolului al XVI-lea sau de la începutul secolului al XVII-lea, în timp ce, în Maramureș, frescele cu această temă apar numai la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Totuși, frescele mănăstirii Sucevița, chiar dacă ar fi realizate anterior ferecăturii, nu sunt în niciun caz o comparație utilă pentru studierea acestei probleme, deoarece tehnica și aria de referință culturală sunt foarte diferite. Dacă lărgim zona de investigație la întreaga lume bizantină pentru a găsi un posibil model pentru acest obiect de argintărie, observăm până în a doua jumătate a secolului al XVI-lea „o absență aproape totală” de reprezentări de teme apocaliptice. Prima reprezentare extinsă a *Apocalipsei*, cunoscută în lumea ortodoxă, se află la Muntele Athos, la Mănăstirea Dionisiou, unde – între anii 1552 și 1568 – a fost realizat un ciclu de fresce cu 24 de episoade apocaliptice, curând imitate și în alte mănăstiri de la Sfântul Munte. Faptul că frescele sunt anterioare nu înseamnă, totuși, că acestea trebuie considerate drept prototip pentru ferecătura de evangheliar. De fapt, diferența între modul în care acest prototip este receptat la Muntele Athos și în Țările Române este frapantă: pictorii de la Athos nu prea înțeleg modelul, ei doar îl copiază, adaptându-l stilistic culturii vizuale bizantine; din contra, argintarii sași din Transilvania, care împărtășesc aceeași cultură confesională cu Cranach îl înțeleg cu mult mai bine și știu să-l adapteze la nevoile ctitorului valah, de rit ortodox. Ferecătura analizată nu este totuși o excepție, alte ferecături cu tematică apocaliptică, asemănătoare din punct de vedere stilistic, au fost produse de același atelier pentru fundații ortodoxe aflate în afara granițelor Transilvaniei – de la Ierusalim și până la Sfântul Munte. În finalul comunicării, autoarea a subliniat ecoul larg pe care aceste ferecături de producție transilvană l-au avut în secolele următoare, când au ajuns să fie reproduse în calitate de daruri eclesiastice.

În comunicarea „Cine a fost maestrul zugravului Constantinos?”, dr. ELISABETA NEGRĂU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a propus o serie de ipoteze privind formația pictorului Constantinos, cunoscutul șef al principalelor șantiere de zugravi cantacuzine și brâncovenești. Autoarea a relevat numeroase similarități compoziționale și cromatice ale operei lui Constantinos cu frescele zugravului Ioan Scutaris din Gramosta, de la biserica mănăstirii Ravena (Albania, circa 1660) și cu pictura de icoane a unui maestru necunoscut din Veria, activ înainte de 1668 la biserica vechii Mitropolii din oraș. Similitudinile stilistice și iconografice i-au permis Elisabetei Negrău să formuleze ipoteza unei participări a zugravului Constantinos, atunci tânăr, la executarea unora dintre icoanele-prăznicar ale vechiului iconostas al catedralei mitropolitane Sf. Pavel din Veria, cu puțin înainte de 1668. Concluziile comunicării au privit probabilitatea unei colaborări timpurii dintre Constantinos și Ioan Scutaris din Gramosta, primul fiind, cel mai probabil, – în tinerețe – ucenic al celui din urmă, iar ulterior, a unei întâlniri, în cadrul șantierului de la Vechea Mitropolie din Veria, cu maestrul icoanelor împărătești ale catedralei. Ambele contacte au avut o contribuție importantă în formarea repertoriului compozițional și a stilului pictorului Constantinos, iar maestrul picturii brâncovenești își va îmbogăți în mod definitoriu și fără precedent orizontul iconografic prin contactele cu rafinatul teolog și iconograf român, arhimandritul Ioan de la Hurezi.

În comunicarea „Biografia unui zugrav de epocă brâncovenească: dezvăluirile unei inedite inscripții rășinărene”, dr.-ul ȘTEFAN IONESCU-BERECHET de la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității din București, a căutat să elucideze câteva noi aspecte privitoare la originea și activitatea lui Hranite zugrav, reprezentant de seamă al Școlii de pictură de la Hurezi. Autorul comunicării a semnalat o posibilă înrudire a zugravului amintit cu neamul Hraniților din Oltenia și din Orașul de Floci, atestat documentar în secolele XVI-XVIII. Potrivit ipotezei lansate de către istoricii Laurențiu Rădvan și Ștefan Gorovei acest neam este descendent din familia Araniti-Comnen, originară din Albania. Pe de altă parte, pornind de la o inscripție din 1785 aflată în pridvorul bisericii Sf. Parascheva din Rășinari, publicată în 2017 de Ioan Abrudan și analizată *in situ* de către autorul comunicării, este atestată legătura lui Hranite cu orașul Câmpulung Muscel, inclusiv legăturile cu zugravii câmpulungeni și musceleni de epocă brâncovenească, activi de asemenea și în cadrul Școlii de la Hurezi. Comunicarea lui Ștefan Ionescu-Berechet a fost încheiată printr-o amplă prezentare a lucrărilor lui Hranite zugrav – ce îmbracă marea schimă în 1749, la mănăstirea Bistrița-Vâlcea, sub numele de Pahomie.

Comunicarea doctorandei CRISTINA COJOCARU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a avut titlul „Grigorie zugravul și dascălul său Ioan: trasee tranzitorii între Orient și Occident la finalul secolului al XVIII-lea”. Autoarea a subliniat faptul că Grigorie zugravul, semnat în diverse etape ale vieții sale cu supranumele de Papathodor, Popovici și Frujinescu, este, fără îndoială, cel mai important reprezentant local al curentului occidentalizant în arta Țării Românești de la finalul secolului al XVIII-lea. Conform datelor descoperite de monograful său principal, Constantin Săndulescu-Verna, într-un caiet de schițe care i-a aparținut pictorului, Grigorie s-a născut lângă București, în satul Frunzănești, în familia preotului zugrav Tudor, și a fost dat la ucenicie în 1766, la vârsta de 16 ani, unui anume maestru Ioan / kir Iancu. Împreună, cei doi au călătorit timp de nouă ani în spațiul vest-balcanic și au semnat iconostasele mănăstirii Lepavina din Croația și bisericii Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul din Székesfehérvár, Ungaria. Revenit în țară, pe la 1776, Grigorie a început o carieră prolifică de zugrav de icoane, lucrând, în același timp, pictură în frescă, la biserica Icoanei din București, și tablouri în ulei, ca de exemplu ampla pânză istorică reprezentându-l pe Nicolae Mavrogheni împărțind daruri oștenilor participanți la luptele împotriva austrieșilor (1789), expusă la Muzeul Național de Artă al României. Până recent, însă, identitatea maestrului Ioan și anvergura europeană a carierei lui Grigorie nu erau cunoscute în spațiul românesc. Istoriografia locală mai veche l-a identificat în mod eronat pe Ioan cu șeful unei școli de pictură de la Râmnicu Vâlcea sau cu Ivan rusul, conducătorul Școlii de la Căldărușani. Ceva mai recent, C. Săndulescu-Verna și Marina Sabados, au avut intuiția originii sale aromânești și l-au plasat corect în arealul balcanic, dar fără a-i descoperi precis identitatea. În comunicarea sa Cristina Cojocaru a pus în legătură directă cercetările românești referitoare la acest subiect cu cele din Serbia (Aleksandra Kučeković), Bulgaria (Emmanuel Moutafov) și Bosnia-Herzegovina (Ljiljana Ševo), identificându-l prin argumente documentare pe „kir Iancu” cu Jovan Četirević Grabovan, aromân originar din Albania, autorul frescelor din altarul și naosul Catedralei Episcopale din Roman și probabil al icoanelor prăznicare de la biserica Manea Brutarul din București. Cariera acestui zugrav are un traseu remarcabil pentru epoca respectivă, unind la propriu Occidentul și Răsăritul, pe axa Ohrid-Moscova via Budapesta și București, fapt ce oferă – conform autoarei – o perspectivă cu totul nouă asupra relațiilor culturale care animau mediul pictorilor valahi în secolul al XVIII-lea.

Ultima comunicare din cadrul sesiunii a fost cea a EMANUELEI CERNEA de la Muzeul Național de Artă al României și a ADELAIDEI CHIROȘCA de la Muzeul Național de Istorie a Moldovei din Chișinău (Republica Moldova). Având titlul „*Maica Domnului Îndurerată*: circulația temei iconografice în spațiul românesc”, această comunicare s-a situat în cadrul cercetărilor de tipologie a icoanelor mariale. Autoarele au subliniat faptul că, în mod surprinzător, *Maica Domnului Îndurerată* este cel mai frecvent reprezentată în pictura pe sticlă transilvăneană, deși tema iconografică nu este una dintre cele mai cunoscute în arta post-bizantină. Pentru o vreme s-a considerat că acest tip iconografic a fost creat special aici pentru a păstra vie amintirea lacrimilor miraculoase ale icoanei *Maicii Domnului de la Nicula*. Ulterior s-a stabilit că prototipul acestei imagini este icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului revelată în anul 1739 la Ahtârka, localitate din regiunea Harkov, aflată astăzi pe teritoriul Ucrainei. Încercând să identifice resorturile care au făcut ca această imagine să devină atât de populară în Transilvania, autoarele au descoperit că «șarmul» acesteia a fost cultivat aici datorită calității miraculoase a icoanei de *a fi protectoarea românilor aflați în bejenie*. Succesul ei în Țările Române se explică printr-o dublă coincidență. Pe de o parte, în anul revelării icoanei, localitatea Ahtârka și alte regiuni din jur erau locuite de familiile ostașilor moldoveni ajunse aici în anul 1711, într-un exil asumat, alături de voievodul Dimitrie Cantemir. Aceste familii sunt, astfel, cele dintâi beneficiare ale minunilor icoanei de la Ahtârka. Datorită exilaților, multe dintre povestirile miraculoase

legate de icoana de la Ahtârka au putut fi transmise cu repeziciune în Țările Române, unde încep să circule rapid și în număr mare copii ale acestei icoane. Pe de altă parte, mitropolitul de atunci al regiunii Harkov – Antonie – era și el moldovean, și mai mult decât atât a fost cel care a organizat campania de „legitimare” a calităților miraculoase ale icoanei. Având metania la Mănăstirea Putna, este firesc ca cea dintâi copie cunoscută a icoanei de la Ahtârka din spațiul românesc să ajungă aici, iar acest lucru se întâmplă încă din 1768, grație mitropolitului Iosif Putneanu. După această dată, se constată o explozie a modelului iconografic în toate cele trei provincii istorice românești, dar mai ales în zone de conflict militar sau de graniță, cum sunt acelea ale icoanelor pe lemn de la Bunești și Titireciu de la jumătatea secolului al XIX-lea sau al icoanelor de sticlă din Sudul sau Nordul Transilvaniei. În opinia autoarelor comunicării, acest lucru demonstrează faptul că pictorii locali au fost seduși mai degrabă de puterile miraculoase ale prototipului iconografic, recunoscut pentru protecția garnizoanei militare formată din etnici români de la Ahtârka, decât de calitățile artistice ale modelului.

După finalul ședinței de seară, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 18.00 și 18.30), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

Prezenta cronică a fost realizată de către cercetătorii compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” pe baza rezumatelor participanților la sesiune.

Sesiunea omagială *Ion Frunzetti, magistrul nostru: un secol de la naștere*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, 28 noiembrie 2018

Anul 2018 a marcat 100 de ani de la nașterea istoricului și criticului de artă Ion Frunzetti (n. 20 ianuarie 1918, Bacău – d. 11 septembrie 1985, București), prilej cu care Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a găzduit o sesiunea omagială dedicată regretatului magistru. Sala de consiliu a Institutului de Istoria Artei a reunit numeroși discipoli și colaboratori ai lui Ion Frunzetti, cărora li s-au alăturat Laura Frunzetti, fiica istoricului, și Valentin, nepotul său.



Fig. 1. Ion Frunzetti, fotografie obținută prin amabilitatea doamnei Florica Cruceru.

Întâlnirea a fost moderată de directorul Institutului, dr. Adrian-Silvan Ionescu, fost student și discipol al lui Ion Frunzetti. Cuvântul de deschidere a aparținut academicianului Răzvan Theodorescu, vicepreședinte al Academiei și președintele Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române, care a vorbit despre vocația incontestabilă a lui Ion Frunzetti pentru istoria și filosofia artei, acesta fiind un deschizător de drumuri încă de la începuturile carierei, când a publicat, în primul număr al revistei „Analecta”, din 1943, studiul *Desenul lui Leonardo ca expresie a experienței sale spirituale*. A evocat apoi anii de colaborare de la Institutul de Istoria Artei, unde au fost colegi și coordonatori ai acestui lăcaș de cultură, Frunzetti fiind director, iar vorbitorul adjunctul său.

Adina Nanu, istoric de artă, a rememorat cu multă căldură anii studenției sale de la Facultatea de Litere și Filosofie din București, atunci când urma cursurile de Istoria artei și Estetică ținute de G. Oprescu și, respectiv, Tudor Vianu, ale căror seminarii erau conduse de eminenții Ion Frunzetti și Edgar Papu. Doamna Nanu a vorbit despre deosebita admirație cu care îl audia pe Ion Frunzetti, care excela în mod special în cuvântările sale despre sculptură. Din pleiada de studenți, discipoli și colaboratori ai lui G. Oprescu, Ion Frunzetti se distingea ca fiind cel mai spiritualizat dintre aceștia, care a venit spre istoria artei cu trăirea sa proprie și autentică de poet, și nu doar cu vastul bagaj al cărților de istoria artei.

Evocarea a continuat cu alocuțiunea doamnei Florica Cruceru, cercetător, muzeograf și fost director al Muzeului de Artă din Constanța, și, în același timp, editoarea scrierilor postume Ion Frunzetti¹. Florica Cruceru le-a vorbit celor prezenți despre strălucitoarea personalitate a lui Ion Frunzetti, rămas egal cu sine de-a lungul anilor, subliniind, în primul rând, talentul liric al acestuia, evident încă din anii adolescenței împărțite între Focșani, Oradea, Arad și Timișoara². De asemenea, doamna Cruceru a vorbit despre impecabilele traduceri realizate de Ion Frunzetti³, dar și despre faptul că aceasta a cochetat cu desenul. La rândul său, a subliniat preocuparea specială pe care Ion Frunzetti o avea față de arta sculpturii, pentru care stă mărturie ultimul volum îngrijit de Florica Cruceru: Ion Frunzetti, *Despre sculptori*. Creionând și aspecte mai puțin discutate ale personalității istoricului, doamna Cruceru a vorbit despre pasiunea acestuia pentru muzică, matematică și astrologie, subliniind în încheiere obligația posterității de a-l cunoaște pe acest proteic om de cultură.



Fig. 2, 3. Sesiunea omagială Ion Frunzetti, magistrul nostru: un secol de la naștere, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Ioana Vlasiu, istoric de artă, a discutat despre contribuțiile profesionale ale lui Ion Frunzetti ca director al Editurii Meridiane, comisar al mai multor ediții la Pavilionul românesc la Bienala de la Veneția, profesor și critic de artă. Doamna Vlasiu a subliniat contribuția esențială adusă de Ion Frunzetti istoriei sculpturii, încă de la textul publicat în 1938 în „Arta și tehnica grafică”, text care rămâne și astăzi unul de referință. În opera sa istorică și critică, Ion Frunzetti a avut o constantă abordare filosofică – l-a interesat istoria artei ca o istorie

¹ *Scrieri – prietenii mei artiștii*, Constanța, Europolis, 1997; *În căutarea tradiției*, București, *Studii critice*, București; *Disparate*, București, 2002; *Despre sculptori*, București, 2018.

² *Risipă avară*, București, 1941; *Greul pământului*, București, Universul literar, 1943; *Maree*, București, Editura Forum, 1945; *Ostrovul meu*, ESPLA, 1957; *Dragostele aceleași inimi*, 1967; *Tărmurile clipei*, 1983.

³ Arthur Rimbaud, *Iluminările precedate de poeme din „Primele versuri”*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1945; Walt Whitman, *Fire de iarbă* (împreună cu Mihnea Gheorghiu), București, Editura de Stat, 1950; William Shakespeare, *Regele Ioan. Comedia erorilor. Romeo și Julieta* (împreună cu Dan Botta, Dan Dutescu), București, Editura pentru Literatură și Artă, 1955; Lev Tolstoi, *Nușele și povestiri* (împreună cu Valeria Sadoveanu, Al. Ștefănescu-Medeleni, Ion Radu, Iulia Constantinescu, Ecaterina Antonescu), București, A.R.L.U.S. „Cartea Rusa”, 1955; Victor Hugo, *Oamenii mării* (împreună cu Milton Fanny Lehrer), București, Editura Tineretului, 1955; Tirso de Molina, *Don Gil de Ciorap-Verde: comedie în 3 acte* (împreună cu Eugen Schileru), București, Fondul Literar al Scriitorilor din R.P.R., 1957; Lev Tolstoi, *Război și pace* (împreună cu N. Parocescu), București, Cartea Rusa, 1959; William Thackeray, *Bălciul deșertăciunilor: un roman fără erou* (împreună cu Constanta Tudor), București, Editura pentru Literatură, 1963; Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (împreună cu Edgar Papu), București, Editura pentru Literatura Universală, 1965; Lope de Vega, *Comedii* (împreună cu Aurel Tita, Teodor Balș, Mihai Dragomir), București, 1972.

a filosofiei aplicate. Nu s-a oprit la culegerea materialului documentar, acesta fiind doar baza de la care pornea interpretarea și problematizarea. Totuși, Ion Frunzetti nu se cantona nici în simplul comentariu de sorginte literară, ci mergea mai departe cu analiza limbajului formal al artei, de unde și deosebita contribuție metodologică adusă ca istoric studiilor vizuale românești.

Ruxandra Demetrescu, teoretician al artei, profesor la Universitatea Națională de Arte și fostă studentă a celui evocat, s-a aplecat asupra moștenirii lui Ion Frunzetti în domeniul studiilor vizuale autohtone, acesta fiind unul dintre primii istorici de artă români care au abordat domeniul nu numai din perspectiva documentului, ci și din cea a interpretării. Doamna Demetrescu a trasat în câteva fraze biografia intelectuală a lui Ion Frunzetti, care s-a dezvoltat în siajul culturii interbelice, moștenitoare a spiritului german de secol XIX-XX, împărțind această filiație culturală cu Tudor Vianu, Ștefan Nenițescu și Lucian Blaga. Reperele bibliografice fundamentale ale profesorului Frunzetti erau Erwin Panofsky, Alois Riegl și Aby Warburg, cu acesta din urmă împărțind caracterul fragmentar, dar inspirat, al scriiturii, dar și interesul pentru etnografie și astrologie. Lor li se alătură Matteo Marangoni cu a sa *Saper Vedere* din 1933. Ruxandra Demetrescu și-a încheiat expunerea accentuând importanța actului poetic pentru Ion Frunzetti, care spunea că *s-a născut ca să vadă și să spună ce a văzut*.



Fig. 4. Adrian-Silvan Ionescu, Portretele lui Ion Frunzetti.

Sesiunea omagială a fost închisă în chip elocvent de Ruxandra Dreptu, istoric de artă și ea o fostă studentă a magistrului, care a recitat poezia *Colind*, semnată de Ion Frunzetti, și a fost completată de o frumoasă micro-expoziție amenajată la etajul Institutului de Istoria Artei, cu portretele lui Ion Frunzetti realizate de bunul său prieten, Silvan, părintele actualului director al Institutului.

Ioana Apostol

Conferința *Cultural Identity, Geography of Encounter & the Politics of Space/Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art*, Columbia University, New York, 3 aprilie 2019

La invitația domnului Alexander A. Cooley, Director al Harriman Institute / East-Central European Center, din cadrul Columbia University, din New York, în data de 3 aprilie 2019, am participat la Conferința internațională *Cultural Identity, Geography of Encounter & the Politics of Space / Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art (Identitatea culturală, geografia întâlnirii și politica spațiului / timpului. Reflecții asupra Colecției Tyler de artă românească și modernă)*. Evenimentul a fost organizat de Harriman Institute, în parteneriat cu Institutul Limbii Române, și s-a desfășurat în impozantul sediu al Low Library, clădire iconică a universității newyorkeze și un adevărat templu al cunoașterii¹.

¹ Clădirea a fost construită în anii 1894-1897, ca bibliotecă centrală universitară, după planurile arhitectului Charles Follen McKim (1847-1909), la solicitarea lui Seth Low (1850-1916), pe atunci președintele Universității Columbia, care a finanțat

Colecția Tyler² a fost constituită de diplomatul și finanțistul american de origine australiană Geoffrey Tyler (1928-2012), care în anii 1970-1980 a fost reprezentant al International Monetary Fund în România. Colecția are o importantă componentă de artă românească, grație relației de prietenie pe care Tyler a cultivat-o cu medicul-pictor Corneliu Petrescu (1924-2009). Atracția față de lucrările acestuia, pe care le-a achiziționat masiv sau care i-au fost uneori oferite de artist, i-a stârnit lui Tyler interesul și pentru alți artiști români ai vremii, cu care a construit relații. Pe unii a ajuns să îi cunoască personal, prin intermediul prietenului său, în calitate de „consilier”, și le-a cumpărat operele direct din atelier. Lucrările altor artiști le-a descoperit în expozițiile deschise la București sau în magazinele Fondului Plastic, pe care obișnuia să le frecventeze. Așa se explică prezența în colecția Tyler a unor nume majore ale plasticii românești contemporane, între care: George Apostu, Corneliu Baba, Horia Bernea, Geta Brătescu, Ștefan Câlția, Zamfir Dumitrescu, Ion Alin Gheorghiu, Marin Gherasim, Vasile Gorduz, Octav Grigorescu, Sorin Ilfoveanu, Ovidiu Maitec, Sultana Maitec, Ion Musceanu, Georgeta Năpăruș, Paul Neagu, Ion Nicodim, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Silvia Radu. Cea mai mare parte a colecției – cca 1500 de picturi, sculpturi, obiecte de artă decorativă, semnate de artiști români și străini, precum și icoane, cărți, cataloage, fotografii, scrisori – a fost donată la University of Tasmania, din Hobart, Australia, de soții Geoffrey și Frances Tyler, în 2011 (cu un an înainte de decesul colecționarului). O parte mai mică a colecției se află în SUA, la reședința din Washington, DC, a văduvei Frances Tyler.

În cadrul conferinței, am susținut prelegerea *Post-Byzantine Travels in Space and Time: The Icon's Gold Leaf Defies "The Golden Age". Marin Gherasim & Corneliu Petrescu in the Tyler Collection (Incursiuni post-bizantine în spațiu și timp: aurul icoanelor sfidează „Epoca de Aur”. Marin Gherasim și Corneliu Petrescu în colecția Tyler)*. Cei doi artiști din patrimoniul colecției Tyler asupra cărora m-am oprit – Marin Gherasim (1937-2017) și Corneliu Petrescu – au creat atât în timpul regimului comunist din România, sub teroarea cenzurii, cât și după Revoluția din 1989, care a adus libertatea de expresie. Ei s-au numărat printre puținii care în acea vreme – așa numita „Epocă de Aur” – nu au făcut compromisuri și nu au aderat la direcția picturii „oficiale”/ „omagiale”, executate în stilul realismului-socialist și menite a preamări „realizările” epocii (scene cu șantiere, fabrici, țărani pe ogoare roditoare, gospodării de partid etc.) și, mai ales, cuplul prezidențial, alimentând cultul personalității dictatorului și soției sale. Dimpotrivă, Gherasim și Petrescu au practicat o artă puternic spiritualizată, cu rădăcini în tradiția bizantină și post-bizantină, și au rămas constanți față de propriul crez artistic. Cu toate acestea, operele lor prezintă diferențe, atât la nivelul limbajului plastic și al tehnicii, cât și la nivel conceptual. Am ales foița de aur / fondul de aur, întruchipând lumina și ordinea divină³, ca metaforă a capacității lucrărilor celor doi artiști de a transmite legătura cu tradiția artei (post)bizantine, reinterpretată în cheie contemporană. În acest sens, am considerat că picturile lor erau „aducătoare de lumină”, în „epoca întunecată” a regimului totalitar. Pe de altă parte, doar Petrescu folosește efectiv foița de aur în lucrările sale. Artistul se dovedește a fi foarte versatil, trecând cu ușurință de la un registru stilistic la altul, de la o epocă la alta. Lucrările sale sunt inspirate atât de tradiția (post)bizantină, ce a dominat arta veche românească (conform canoanelor de reprezentare determinate de concepția teologică, se refuză iluzia adâncimii, se practică perspectiva axonometrică și chiar „inversă”, iar elementele figurate se păstrează în bidimensionalitatea suprafeței-suport), cât și de Evul Mediu occidental, romanic sau gotic (folosirea cu bună știință a perspectivei clasice renascentiste pentru a crea volumetriei și iluzia adâncimii). Foița de aur, abundent întrebuințată de Petrescu, devine la el un leit-motiv, trimițând mai degrabă la o perioadă medievală generică, la nostalgia vremurilor de demult, exaltând totodată prețiozitatea materiei însăși (aurul). Este o manieră post-modernă de a opera cu „citate” din istoria artei, din diverse stiluri și epoci. În schimb, la Marin Gherasim, odată cu cristalizarea stiului său unic și inconfundabil (după o scurtă perioadă din tinerețe, în care a „cochetat” cu expresionismul-abstract), opțiunea pentru bizantinism a fost una profund asumată, corespunzând organic valorilor creștin-ortodoxe care îi călăuzeau viața și creația. Geometriile epurate din lucrările sale sunt o căutare permanentă a esențelor, a arhetipurilor, a unei tradiții bizantine cu rol formator, de fundament al construcției identitare. Pentru Gherasim, crearea imaginii picturale are sensul unei zidiri spirituale: „*Temelie, zidire, cupolă devin metafore ale edificării imaginii. Arhitectura imaginii – un*

construcția cu un million de dolari și a denumit-o în memoria tatălui său, Abiel Abbot Low. Edificiul este conceput în stil neoclasic, cu o fațadă cu coloane ionice și acoperire cu cupolă, amintind de Panteonul din Roma. Pe treptele din fața bibliotecii se află sculptura în bronz „Alma Mater” (1903), executată de Daniel Chester French, ca alegorie a universității.

² Vezi: <https://tylercollection.omeka.net/>

³ Cf. Nicolai Gusev, Mihail Dunaev, Rafail Karelin, *Îndrumar iconografic*, vol. I, București, 2007, p. 76-77.

corespondent al arhitecturii spirituale.” – nota în jurnalul său de pictor, la 11 februarie 1984⁴. „Aurul bizantin” este prezent în pictura lui, dar nu ca fundal, ci pentru redarea elementelor figurate, și nu sub forma foiței de aur, ci încorporat ca pulbere în relieful pastei de culoare, ce este adesea „incizată”, pentru a crea o rețea rectangulară, printr-un procedeu tehnic propriu, pe care a dorit să îl țină secret. Cele două studii de caz, prezentate în paralel, au configurat noțiunile de spațiu/ timp și identitate culturală – teme în jurul cărora s-a coagulat conferința – ca elemente-cheie, înglobate de opera de artă, în abordarea colecției Tyler.

Ceilalți doi invitați au fost dr. Jeff Malpas, unul dintre cei mai cunoscuți filosofi postkantieni și postheideggerieni contemporani, profesor la University of Tasmania, și Rachael Rose, artist vizual și curator al colecției Tyler.



Fig. 1. Eduard Andrei în timpul conferinței de la Columbia University.



Fig. 2. Poză de grup la finalul conferinței (de la stânga la dreapta):
Jeff Malpas, Rachael Rose, Mona Momescu, Eduard Andrei, Christopher Caes.

⁴ Marin Gherasim, *A patra dimensiune* (ediția a II-a revizuită), Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 246. Idem, *Geometria magmei: jurnal de pictor*, Pitești, 2012, p.32.

Dr. Jeff Malpas a susținut prelegerea *Placing the Tyler Collection – The Work of Corneliu Petrescu (Localizarea colecției Tyler – Opera lui Corneliu Petrescu)*, prezentând colecția din perspectiva filosofică a binomului spațiu-timp, în relație cu identitatea culturală. Acesta și-a început discursul cu afirmația că „orice colecție de artă este depozitarea memoriei și sensului”, subiect esențial pentru filosofia post-heideggeriană. Analiza sa a abordat „plasarea” în spațiu, și mai ales în context, a unei colecții de artă asamblate în perioada totalitară, aspect ce definește identitatea colecției, deoarece „identitatea este direct influențată de spațiu, iar ființa umană este modelată fundamental de locul/locurile în care trăiește”. În felul acesta, argumentează Malpas, identitatea colecției Tyler este profund marcată de locul de origine a majorității operelor componente și, specific, de spațiul social/istoric în care a fost alcătuită. Analiza a abordat distincția dintre „spațiu”, categorie utilizată adesea în sens metaforic, și noțiuni precum „interconectivitatea”, care explică, atât în accepție largă, filosofică, precum și, în particular, cu referire la colecția de artă în discuție, modul în care „locul/locurile” devin fluide prin conectivitatea „obiectelor”, căci „locul” este fundamental legat de materialitatea obiectului. Opera de artă, ca obiect, circumscrie un loc, creează un spațiu propriu, prin urmare o „lume” – a afirmat Malpas, interpretând definiția heideggeriană a operei de artă. Aplicată asupra colecției Tyler și mai ales asupra „conectivității” create de „obiecte” între Petrescu și Tyler, teoria lui Malpas a demonstrat cum, traversând spații, această colecție afirmă identitatea artei românești și instituie o „lume” într-un „loc” în care e puțin cunoscută.

La rândul său, Rachael Rose a vorbit despre *Tyler Collection – the Art of a Friendship (Colecția Tyler – arta unei prietenii)*, referindu-se la istoricul colecției, cu accent pe relația amicală Tyler-Petrescu. Curatoarea a ales să examineze parcursul artistic al lui Corneliu Petrescu prin prisma libertății interioare, reflectate în pasiunea pentru arta bizantină și interpretările personale ale acesteia, în contextul ideologiei stricte a regimului comunist. Prelegerea a evidențiat rolul esențial al relațiilor umane în depășirea restricțiilor politice absurde, precum și succesul pe care lucrările lui Corneliu Petrescu, inspirate de Bizanț și ortodoxism, ca și de folclor, l-au avut în mediile occidentale.

Invitații au fost prezentați publicului de dr. Christopher Caes, Acting Director of the East-Central European Center, și de dr. Mona Momescu, titulara Catedrei „N. Iorga” de limba și cultura română, de la Columbia University.

În cadrul evenimentului, a fost organizată și o expoziție cu o selecție de lucrări reprezentative, provenind din Colecția Tyler, ce a inclus opere semnate, între alții, de Ștefan Câlția, Silvia Radu, Ion Pacea, Corneliu Petrescu, precum și câteva afișe ale unor expoziții din Bucureștii anilor 1960-1980.

Evenimentul s-a bucurat de mediatizare atât în SUA, cât și în România, pe site-ul Harriman Institute sau în jurnalul cultural al TVR. În afara publicului academic obișnuit de la diverse specializări ale Columbia University, la eveniment au participat oameni de cultură și membri ai corpului diplomatic român. Printre cei prezenți s-au numărat: dr. Samuel Albert, profesor de istoria artei la Fashion Institute of Technology New York; Adrian Zuckerman, nominalizat ca viitor ambasador al SUA în România; Esther Cohen, vicepreședinte al Gallery RIVAA; actrița Anda Onesa; Frances Tyler, văduva colecționarului; Dorian Branea, directorul ICR New York, și echipa sa. Se intenționează ca textele prelegerilor să fie publicate într-un volum, eventual și cu contribuții ale altor autori.

Eduard Andrei

Expoziția *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923*, Sala Th. Pallady, Biblioteca Academiei Române, 21 mai – 20 iunie 2019; Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, Brașov, 28 octombrie 2019 – 15 februarie 2020

În a doua parte a lunii mai, s-a deschis, la Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române, expoziția *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923*. Manifestarea este rodul colaborării dintre Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și E. O. Hoppé Collection at Curatorial Assistance din Pasadena, California, instituția deținătoare a întregii arhive a celebrului fotograf.

O întrebare absolut legitimă se impune încă de la început: cine a fost acest Hoppé, nume aproape necunoscut marelui public și chiar specialiștilor, pentru că nu este aproape deloc menționat în istoriile fotografiei redactate între 1960 și 2000? Totuși, el a avut o viață foarte lungă și foarte bogată, manifestându-se cu succes în majoritatea genurilor fotografice (portret, peisaj natural sau industrial, compoziție cu personaje, reportaj) și abordând, cu mare succes, publicistica, fiind un condeier de real talent.



Fig. 1. Afișul expoziției. Grafica Sorin Chițu.

Faptul că a fost uitat și vasta-i operă a ieșit din circuitul expozițional sau de cercetare s-a datorat unei nefericite și neinspirate manevre pe care a făcut-o chiar el în ultimii ani ai vieții: în 1954, obosit și copleșit de amplul material strâns de-a lungul unei cariere aureolată de celebritate, artistul în etate de 76 de ani și-a vândut, la un preț modest, întreaga arhivă (clișee pe sticlă și pe film, copii ale fotografiilor, inventarul clișotecii și notele personale) unei biblioteci londoneze, Mansell, care se ocupa cu furnizarea de imagini cu subiecte diverse pentru ilustrarea de cărți și reviste, acordând și dreptul de reproducere al acestora. Arhiva Hoppé a fost răspândită în acea bibliotecă, în funcție de sistemul de organizare tematică a acesteia: portrete de personalități politice și culturale sau de oameni obișnuiți, peisaje exotice, etnografie, arhitectură, obiceiuri, etc. Abia după 1995, când biblioteca s-a desființat, opera lui Hoppé a putut fi reconstituită, în urma unei munci de-a dreptul titanice de identificare, aproape bucată cu bucată, și adunată într-un singur loc, la Curatorial Assistance din Pasadena. Din acel moment a putut fi făcut cunoscut publicului acest imens tezaur iconografic, în care se regăsește civilizația și cultura de pe cinci continente de-a lungul unei jumătăți de secol.

Emil Otto Hoppé (1878-1972) s-a născut la München, într-o familie bogată cu ascendență hughenotă. Crescut și educat la Viena, Paris și în orașul natal, fusese destinat de părinți unei cariere în finanțe. Dar chemarea sa către arte a fost mult mai puternică. A urmat cursuri serale și duminicale de arte plastice ajungând

chiar să fie elev, pentru scurt timp, al marelui pictor academist Franz von Lenbach. Părinții i-au găsit un post foarte bun și de mare perspectivă în China. Traseul spre Extremul Orient l-a purtat mai întâi la Londra unde s-a hotărât să se oprească o vreme. Dar și-a găsit acolo aleasa inimii și însurându-se, s-a stabilit în capitala Marii Britanii. Câțiva ani a lucrat la sucursala londoneză a lui Deutsche Bank. În timpul liber s-a dedicat fotografiei, ca amator. Dar, această artă l-a captivat cu totul și, în 1907, s-a decis să se dedice unei cariere de fotograf profesionist. În scurt timp a devenit portretistul monden cel mai căutat și cel mai bine plătit.



Fig. 2. Imagine din expoziție, Sala Th. Pallady.

Ca portretist de studio a avut realizări notabile în domeniu din care enumerăm doar câteva nume provenind din lumea artelor și literaturii care îi pozaseră în primele decenii ale secolului: dansatoarele Ana Pavlova, Tamara Karsavina și Vaslav Nijinsky din Baletul Ruse ale lui Serghei Diaghilev, romancierii Thomas Hardy și Henry James, sculptorul Jacob Epstein sau teoreticianul mișcării futuriste Filippo Tommaso Marinetti, după care au urmat George Bernard Shaw, Rudyard Kipling, Ezra Pound, T. S. Eliot, Herbert George Wells, Arthur Conan Doyle, Rabindranath Tagore, Aldous Huxley, Maurice Maeterlinck, Feodor Chaliapin, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Richard Strauss, Edward Elgar, cineastii germani Fritz Lang și Leni Riefenstahl și oamenii de stat Georges Clemenceau, Benito Mussolini, Tomas Masaryk, Mustafa Kemal Attaturk ca, mai târziu, să fie invitat la Buckingham Palace pentru a-l fotografia pe regele George al V-lea și pe regina Mary, apoi pe George al VI-lea și pe regina Elizabeth.

În 1912 Hoppé și-a câpătat cetățenia britanică. Anul următor și-a stabilit studioul și locuința într-o impozantă casă cu patru etaje și 27 de camere din selectul cartier South Kensington. Aceasta aparținuse lui Sir John Everett Millais, celebrul pictor preraphaelit. În autobiografia sa, *Hundred Thousand Exposures. The Success of a Photographer*, publicată în 1945, artistul preciza cât de important a fost pentru cariera sa și pentru câștigarea unei clientele de elită închirierea acestui elegant studio din centrul orașului, la care se ajungea cu ușurință.

În vara anului 1923, fotograful a întreprins o călătorie de șase săptămâni în România. Om de înaltă cultură, cu vaste lecturi și un bogat muzeu imaginar, E. O. Hoppé cunoștea, desigur, literatura de călătorie a secolului trecut atunci când a pornit în acel voiaj ce a avut drept rezultat, în 1924, publicarea unui interesant volum de memorii, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wandering in Rumania*, onorat cu o prefață a Reginei Maria. Ce-i drept, pentru începutul secolului XX, memorialul de voiaj era deja un gen depășit. Apăruseră agențiile de turism și ghidurile de specialitate care făcuseră inutile asemenea scrieri personale. Dar Hoppé împletea în personalitatea sa complexă un spirit de intelectual din secolul al XIX-lea cu unul al epocii moderne, deschis către ultimele descoperiri ale tehnicii, în special fotografice. De aceea a simțit dorința să-și

împărtășească, în scris, cu mult umor și autoironie, experiența de voiaj ilustrând-o cu 32 imagini fotografice deși portofoliul său românesc se ridica la aproape 400 de expuneri. Avusese, poate, în minte să publice un album monografic, așa cum avea să facă peste câțiva ani cu imaginile adunate din Marea Britanie, Statele Unite, Germania, India, Australia și Noua Zeelandă.

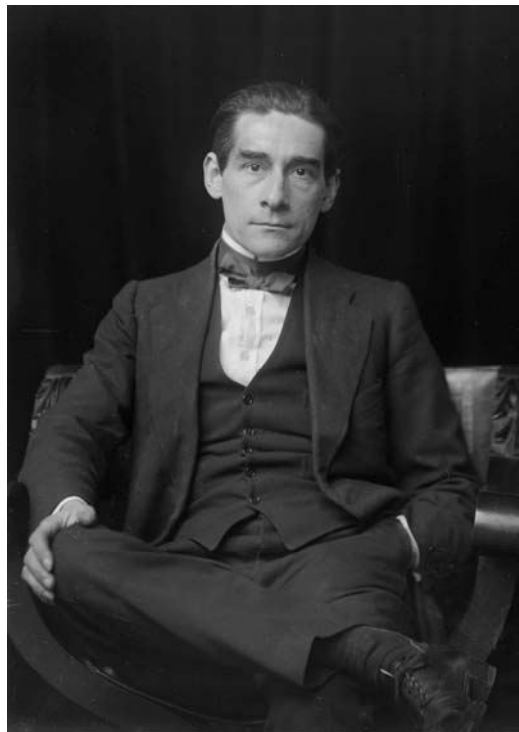


Fig. 3. E. O. Hoppé, Autoportret, c. 1920, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 4. Dr. Ionescu, Director al Pescăriilor, împreună cu E. O. Hoppé în Balta Brăilei, mâncând pepene, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

Se documentase temeinic înainte de a porni la drum și primise prețioase informații de la personalități ale României cu care avusese contacte la Londra precum consulul general Marcu Beza și miniștrii plenipotențieri succesivi Nicoale Mișu și Nicolae Titulescu. Beneficiase de sfaturi în legătură cu modul de viață al comunităților țigănești, cu obiceiurile și folclorul lor de la un specialist de primă mărime, Konrad Bercovici.

Sugestia de a vizita țara noastră i-o dăduse un diplomat român cu care era amic și care locuia peste drum de el, Gheoghe Boncescu, atașatul economic al Legației României la Londra. După Marele Război, fotograful începuse să fie atras mai mult de tematica străzii, de peisajul urban, de chipurile expresive ale lumii mici din cartierele sărace, atât de depărtate de acelea ale elitei sclivisite cu care era constant confruntat în elegantul său studio unde le lua portretele pentru sume apreciabile. Așa că perspectiva unei călătorii într-o țară străină, total necunoscută, l-a încântat și nu a întârziat să pornească în marea aventură, în lunile toride ale lui 1923.

La București a fost întâmpinat de Nicolae Mișu, Ministrul Palatului, care i-a aranjat diverse întâlniri cu ministrul de externe I.G. Duca, cu membrii Academiei Române, cu Grigore Antipa. Apoi a cutreierat orașul și a cunoscut restaurantele, bucătăria locală, piețele aglomerate și foarte colorate. Într-o zi a vizitat Mănăstirea Țigănești, într-o altă a mers la Curtea de Argeș. Apoi a fost invitat la Sinaia, să ia prânzul cu familia regală, la Castelul Pelișor. Regina Maria a menționat în jurnalul ei prezența celebrului fotograf pe care l-a luat, a doua zi, cu automobilul regal într-o plimbare la Bran, pentru a-i arăta castelul proaspăt renovat și mobilat după gustul ei. În toate aceste ocazii, Hoppé a luat o suită de imagini foarte elocvente, portrete regale, peisaje în jurul castelelor, tipuri umane întâlnite în cale. S-a aflat în suita monarhilor când aceștia au efectuat o vizită oficială la Sibiu, documentând amănunțit frumosul oraș medieval. Au urmat călătoriile pe cont propriu în Transilvania trecând prin Brașov, Făgăraș, din nou Sibiu, apoi Săliște, Alba Iulia, Zlatna, Abrud, Brad, Deva, Simeria, Vințul de Jos. O altă incursiune a întreprins în sud-est, în Balta Ialomiței și a Brăilei, la Măcin, Tulcea și pe malul Lacului Razelm, unde l-a avut drept gazdă și ghid pe corpulentul, jovialul și mâncăciosul dr. Ionescu. După care s-a îndreptat spre nord-est, în ținutul Herței, unde i-a întâlnit pe țărani ruteni cărora le-a făcut niște admirabile portrete.



Fig. 5. Regina Maria a României în costum popular, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 6. Principesa Ileana în costum popular, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 7. Pregătirea prânzului într-un sat lipovenesc, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 8. Fusul este tot timpul în mâna femeii, Transilvania, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 9. Palatul principesei Martha Bibescu, Mogoșoaia, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

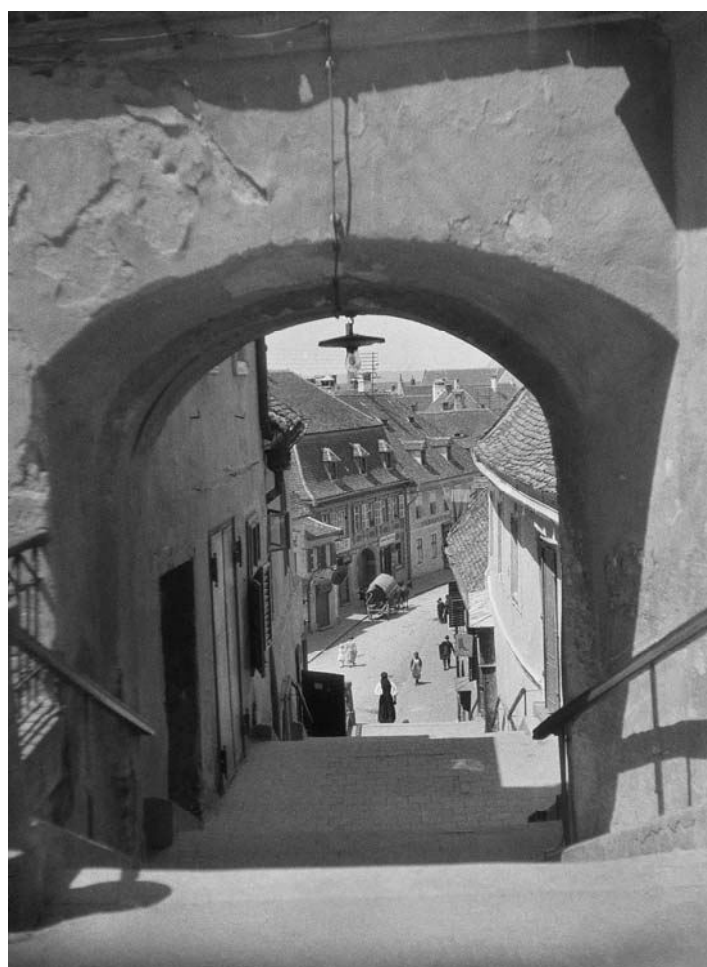


Fig. 10. Centrul orașului Sibiu, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 11. Imam proprietar de cafea, Măcin, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

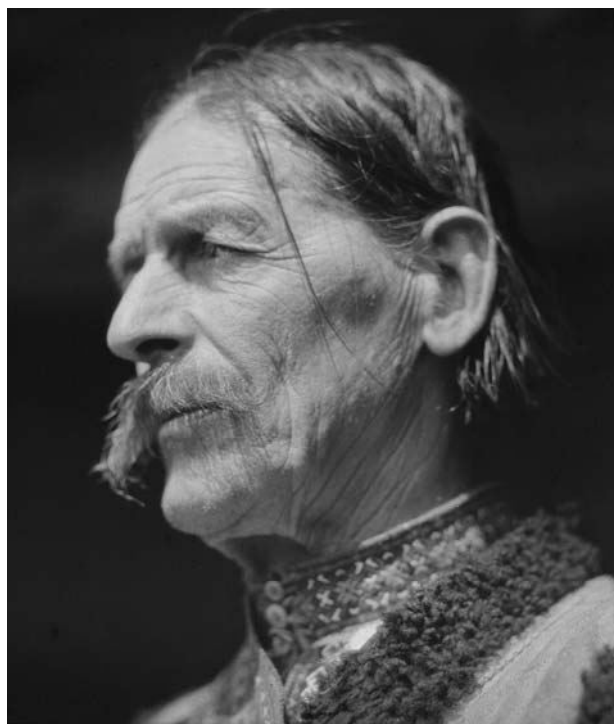


Fig. 12. Bătrân țăran rutean, Bucovina, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

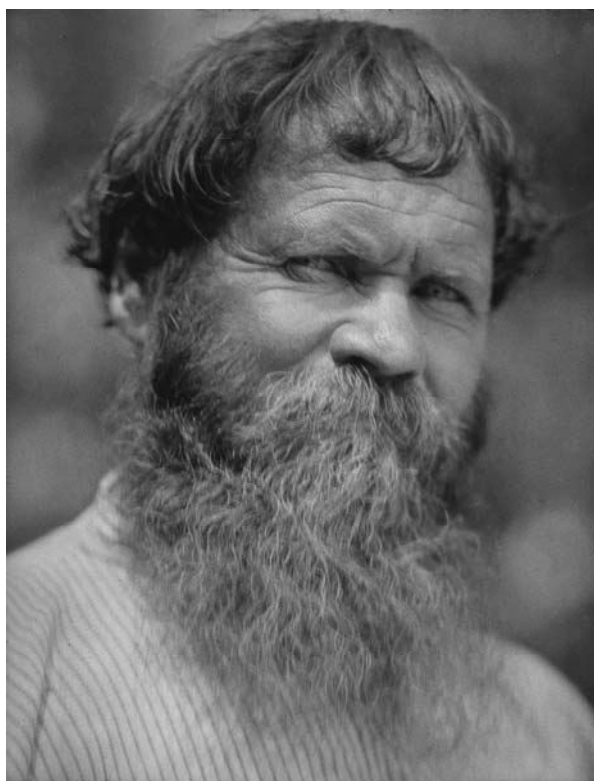


Fig. 13. Lipovean, Balta Brăilei, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 14. Bătrân evreu cu pălărie, Bucovina, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 15. Călugăriță, Mănăstirea Țigănești, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 16. Silueta unui călugăr, Curtea de Argeș, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

În expoziția de față a fost făcută o selecție prin care să fie evident portretul de țară pe care îl imaginase Hoppé. Din București artistul nu a ales prea multe colțuri demne de interes: o stradă comercială, biserica Domnița Bălașa, biserica rusă, turnul de poartă al Mănăstirii Radu Vodă și Turnul lui Țepeș Vodă din Parcul Carol. La Mogoșoaia a fotografiat palatul brâncovenesc și biserica din afara incintei reședinței principesei Martha Bibescu. Atras de viața romilor, a vizitat mai multe sate din jurul Capitalei unde a imortalizat chipurile copiilor cu ochi scilpitori și veseli, ale mamelor ostenite și ale bătrânilor cu obrazul zbârcit. Lipovenii din Baltă l-au fascinat: bărbile mari, tunsoarea cu castronul, nasurile borcănate, ochii cu privirea șireată și ironică le-a surprins pe clișeele sale. Peisajul Deltei, lotcile la mal, papura bătută de vânt, coloniile de cormorani, o pădure seculară de sălcii sunt tot atâtea teme care l-au pasionat în acele locuri. La Măcin a vizitat moscheea la vremea rugăciunii, apoi a surprins trăsăturile imamului ce era și proprietarul cafenelei locale, fie în exercițiul funcțiunii, fie odihnindu-se la o cafea, cu un consătean. Un vânzător ambulant de bragă i-a atras atenția prin pitorescul său și l-a pozat. O tânără și frumoasă călugăriță de la Țigănești impresionează prin delicatețea trăsăturilor. Podul Minciunilor și scările care leagă centrul orașului cu piața din afara incintei Sibiului sunt luate din mai multe unghiuri, montante sau plonjante. Țărăncile ardelence apar totdeauna cu fusul în mână. Dar și câteva doamne de societate au mimat torsul atunci când i-au pozat, gătite în straie de sătence. De altfel, pe regina Maria și pe principesele Maria, devenită recent regina Serbiei, Ileana și Elena a Greciei, soția prințului moștenitor Carol, le-a portretizat-o de mai multe ori în port țăranesc.

Într-un recent articol intitulat *Pe urmele lui Kurt Hielscher*, se afirma că acesta „pe la 1930, a fost primul care a cercetat România proaspăt devenită mare, privind prin obiectivul său natura, clădirile și oamenii”¹. Totuși, fotografii germane pășeau pe urmele ce Hoppé le lăsase cu câțiva ani buni înaintea sa. Iar albumul *Romania* din 1933 apărea în aceeași colecție „Orbis Terrarum” unde fuseseră editate și albumele confratelui britanic. Dacă opera lui Hoppé, în toată complexitatea ei, a rămas lungă vreme necunoscută, totuși, publicațiile sale – albumele, cărțile, articolele și ilustrațiile din periodice – puteau fi consultate în biblioteci și astfel primatul tematic și valoarea creației validate în patrimoniul mondial.

E. O. Hoppé, a descoperit aproape de unul singur România și, datorită micilor sale accidente și aventuri, a intrat în dialog cu oameni de toate categoriile, a aflat detalii deosebite, s-a familiarizat cu obiceiurile, a pătruns în mod admirabil spiritul și mentalitatea locală, în ansamblu și în particular, atât în mediul rural cât și în cel urban. Observa, nota, desena și fotografia cu aparatul său de buzunar. S-a înțeles cu toată lumea și toată lumea l-a înțeles și l-a ajutat, deși era străin!

În 1923, E. O. Hoppé a executat primul și cel mai veridic portret fotografic de țară – portretul României Mari – lăsând o moștenire iconografică de mare valoare care, prin această expoziție, a văzut lumina simizei în integralitatea sa, prima dată după 96 de ani de la realizare.

Pentru a însoți această manifestare ce reprezintă o premieră pe plan mondial au fost publicate două volume: catalogul expoziției *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923* (Ed. Oscar Print, București, 2019, 120 p. + il.) și albumul *E. O. Hoppé – Photographs of Greater Romania, 1923* (Curatorial Books, Pasadena, 2019, 140 p. + il.)

La pregătirea și montarea expoziției și-au adus o esențială contribuție: Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și echipa sa formată din Anca Vitan, Alina Popescu, Dragoș Andriana, Eugen Costache; de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” au colaborat Ioana Apostol, Ramona Caramela, Sorin Chițu, Eduard Andrei și Marian Țuțui iar în echipa americană s-au remarcat prin efortul de copiere a imaginilor, încadrare a lor și documentația aferentă realizării albumului Bjarne Bare, Michelle Drago și Marika Lindeberg. Curatori ai expoziției au fost Graham Howe și semnatarul acestor rânduri.

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința *Academicianul G. Oprescu – profesor, ctitor, donator*, Aula Academiei Române; inaugurarea Muzeului de Artă al Academiei Române „G. Oprescu”, 27 noiembrie 2019

După conferința organizată în 20–21 octombrie 2019 de Institutul de Istoria Artei, seria manifestărilor dedicate personalității istoricului de artă G. Oprescu a continuat cu evenimentul patronat de Academia Română: *Academicianul George Oprescu – profesor, ctitor, donator*. Desfășurat în ziua de 27 noiembrie 2019, cu prilejul aniversării a 138 de ani de la nașterea lui G. Oprescu, evenimentul a inclus o sesiune

¹ Evantia Barca, *Pe urmele lui Kurt Hielscher*, în „Magazin Istoric” nr. 1(622)/ianuarie 2019, p. 29.

omagială dedicată fondatorului Institutului de Istoria Artei, urmată de deschiderea oficială a Muzeului de Artă „G. Oprescu”.



Fig. 1. Conferința Academicianul George Oprescu – profesor, ctitor, donator, Aula Academiei.
De la stânga la dreapta: acad. Ion Dumitrache, acad. Ioan-Aurel Pop, acad. Victor Voicu.

În cadrul conferinței aniversare desfășurate în Aula Academiei Române au luat cuvântul acad. Ioan-Aurel Pop, președintele Academiei Române, acad. Răzvan Theodorescu, vicepreședinte al Academiei Române, președintele Secției de Arte, Arhitectură, și Audiovizual, și dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei. Cei trei vorbitori au evocat personalitatea profesorului și istoricului de artă G. Oprescu, prilej de a evidenția importanța actului de donație prin care colecția de artă și imobilul din str. dr. Clunet ce o adăpostește au intrat în patrimoniul Academiei Române.

Acad. Ioan-Aurel Pop a făcut o scurtă incursiune în biografia lui G. Oprescu ce a debutat cu contribuțiile profesionale ale acestuia în calitate de membru al noului corp profesoral din Universitatea „Regele Ferdinand I” din Cluj. Expunerea a conturat personalitatea complexă a lui G. Oprescu: fondator de școală, creator de valori intelectuale și de instituții, critic, colecționar și promotor al artelor, membru al generației marilor intelectuali interbelici, colaborator cu personalități marcante precum Vasile Pârvan și Sextil Pușcariu. Mănat de spiritul datoriei culturale, G. Oprescu a urmat exemplul înaintașilor săi, Toma Stelian, Ioan Kalinderu, dr. Ion Cantacuzino, și a pus la dispoziția iubitorilor de artă impresionanta sa colecție de tablouri, grafică, ceramică și textile, donând-o Academiei R.P.R.

Discursul acad. Răzvan Theodorescu, intitulat *G. Oprescu în amintirea mea*, a conturat portretul unui intelectual sensibil, o adevărată instituție în sine, ce și-a adus contribuția la numeroase realizări în țară și peste hotare, de la anii petrecuți la Liga Națiunilor ca secretar al Comisiei Internaționale pentru Cooperare Intelectuală, la cariera în învățământul superior începută la Universitatea din Cluj și continuată la cea din București, la însemnata sa activitate muzeistică desfășurată la Muzeul „Toma Stelian” și la nou-înființatul Muzeu de Artă din fostul Palat Regal și, în fine, la fondarea și conducerea timp de douăzeci de ani a Institutului de Istoria Artei. G. Oprescu a fost pentru studenții și colaboratorii săi mai tineri nu numai profesorul și mentorul, dar și protectorul lor, mai ales a celor vulnerabili în fața unui regim autoritar care își îndrepta constant instituțiile de represiune politică împotriva „cadrelor” din Institut ce nu corespundeau din punct de vedere ideologic cu linia oficială impusă de partid: Emil Lăzărescu, Teodora Voinescu, Ion Frunzetti, Harry Brauner, Theodor Enescu, Remus Niculescu și alții.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei, a întregit efigia introducând în discuție latura de diplomat cultural, colecționar și conaisseur a lui G. Oprescu. Bucurându-se în anii 1920–1940 de șansa de călători prin toată Europa, G. Oprescu a putut vizita marile muzee, clădindu-și un vast muzeu imaginar și o solidă cultură vizuală ce a stat la baza alcătuirii colecției sale de artă. În timp, muzeul

imaginar s-a transformat într-un muzeu real, amenajat în casa din strada dr. Clunet, construită după proiectul arhitectului G. Negoescu întocmit în anul 1928, un muzeu care, în spiritul deschiderii culturale a colecționarului, unește Europa cu Orientul, arta veche cu cea modernă, arta populară cu cea cultă. Vorbitorul a subliniat că pentru G. Oprescu¹ colecția de artă a fost în același timp un spațiu de studiu, de visare și de inspirație, și nu întâmplător ea reunește lucrări semnate de artiștii de care profesorul s-a ocupat în textele sale de critică. Preocuparea sa față de domeniul artei populare, documentată publicistic încă din anii 1920², este ilustrată de vasta colecție de obiecte de ceramică tradițională, covoare și scoarțe țărănești, și punctată decorativ în biroul profesorului Oprescu de soba cu cahle transilvănene de secol XVIII.

Apetența lui G. Oprescu pentru arta grafică depășește interesul științific și se reflectă în numeroasele desene și gravuri din colecția personală, o parte din ele păstrate, conform dorinței profesorului, pentru expunere în casa din str. dr. Clunet, restul operelor fiind donate încă din timpul vieții Cabinetului de Stampe al Academiei³.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu a prezentat și colecția de pictură românească ce conține importante opere semnate de cei trei mari maștri ai picturii românești de secol XIX, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu, dar și de reprezentanți ai secolului XX, Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Iosif Iser, Eustațiu Stoenescu, Max Arnold, Jean Al. Steriadi, două lucrări avangardiste semnate de M.H. Maxy și o serie de lucrări realizate de Dumitru Ghiață.

În ceea ce privește arta europeană, colecția conține exponate din toate epocile importante ale istoriei artei, de la Renaștere și până în secolul al XIX-lea, lucrări reprezentative ale școlilor italiene, olandeze și franceze semnate de David Teniers cel Tânăr, Maurice Q. de la Tours, Th. Géricault, G. Courbet, Henri Rousseau. Colecția de sculptură, impresionantă prin diversitate, include opere antice, clasice, moderne și contemporane, de dimensiuni mici și medii, atât din spațiul european, cât și din cel al Orientului Apropiat, Mijlociu și Îndepărtat.

Sesiunea aniversară din Aula Academiei s-a încheiat cu proiectarea unui film documentar dedicat casei și colecției de artă Oprescu, realizat de departamentul de comunicare al Academiei Române în colaborare cu Televiziunea Română⁴, și a fost urmată de inaugurarea Muzeului de Artă al Academiei Române „Acad. G. Oprescu”. În cadrul demersului comemorativ, Aniversarea G. Oprescu 138 a fost marcată de redeschiderea, după mai bine de 40 de ani, a muzeului ce îi poartă numele și reintroducerea în circuitul public muzeal a importante sale colecții de artă, îndeplinind astfel dorința profesorului consemnată testamentar.

Deschiderea oficială a casei G. Oprescu s-a desfășurat în prezența gazdelor: academicienii Răzvan Theodorescu, Ioan Dumitrache, secretar general al Academiei, și Victor Voicu, vicepreședinte al Academiei, și directorul direcției Patrimoniu a Academiei Române, Dumitru Dinu. Au luat cuvântul Adrian-Silvan Ionescu, curatorul-șef al expoziției permanente și Ioana-Elena Secu, custodele muzeului. Printre invitații care au onorat cu prezența evenimentul inaugural s-au aflat personalități marcante ale lumii culturale, ale criticii și istoriografiei de artă precum Ioana Vlasiu și Adina Nanu, Virgil Ștefan Nițulescu, directorul Muzeului Țăranului Român, arhitectul Șerban Sturdza, membru corespondent al Academiei Române.

În amenajarea muzeului, s-a dorit reconstituirea atmosferei casei și expunerii inițiale a obiectelor de artă conform dorinței donatorului. Pornind de la materialul documentar vizual (fotografii ale interioarelor dinainte de ocuparea abuzivă a casei) s-au expus la parter tablouri de David Teniers cel Tânăr, Maurice Quentin de la Tour, Alessandro Magnasco, Adolphe Monticelli, Francisco Domingo y Marqués, Theodor Aman, Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Gheorghe Pătrașcu, Eustațiu Stoenescu, ce figurau în expoziția originală.

Scara ce duce de la parter la etaj adăpostește tablouri de Theodor Pallady, Camil Ressu și Dumitru Ghiață. Acesta din urmă, la consacrarea căruia au contribuit G. Oprescu și prietenul și colaboratorul său Henri Focillon, este bine reprezentat în colecție, câteva tablouri figurând și în camera de lucru de la etaj.

¹ Pentru descrierea amănunțită a colecției G. Oprescu a se vedea Academia Română, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, *Tezaurul Academiei Române. Colecții de artă*, vol. V, București, Editura Academiei Române, 2014, p. 1–164.

² Gheorghe Oprescu, *Artă țărănească la români*, București, Cultura națională, 1922; George Oprescu, “Peasant Art in Roumania” în *The Studio*, Special Autumn Number, 1929.

³ Ioana Vlasiu, *George Oprescu – colecționar în Tezaurul Academiei Române. Colecții de artă*, vol. V, p. 1.

⁴ Muzeul de artă „G. Oprescu” al Academiei Române (fragment),

<<https://www.youtube.com/watch?v=MSL4JL5f5W8&feature=em-uploademail>> accesat în 2 decembrie 2019.

Pictor amator descoperit ca laborant al Institutului Cantacuzino, Ghiață a fost încurajat de către Oprescu să își urmeze chemarea către arte.

În alte două săli de la etaj a fost expusă o suită de gravuri ce creează o senzație intimistă, impresie accentuată de spațiile mici.

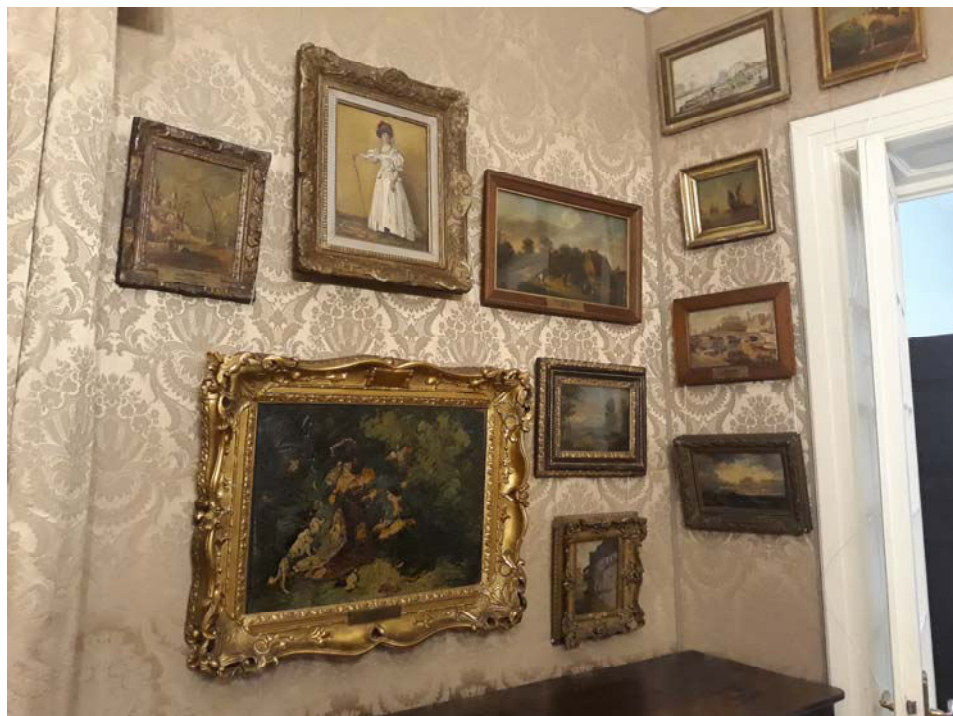


Fig. 2. Muzeul „Acad. G. Oprescu” – registru dominat de lucrările lui Ion Andreescu (*Femeie în costum*) și Adolphe Monticelli (*Scenă în parc*).



Fig. 3. Muzeul „Acad. G. Oprescu”. Exponatele eclectice din sălile de la parter reflectă gustul artistic și deschiderea culturală a colecționarului.



Fig. 4. Colț din biroul lui G. Oprescu, Muzeul „Acad. G. Oprescu” (parter).

Sculpturi de Ion Jalea, Cornel Medrea, Milița Pătrașcu, Gheorghe Anghel stau alături de valoroase lucrări în marmură din antichitate, sculptura medievală cu tematică religioasă (Capul încoronat al Sfintei Fecioare), îngeri în adorație din perioada Renașterii, alegorii, subiecte mitologice și tematică animalieră din secolele XVII-XIX.

Plecând de la cerința testamentară a lui G. Oprescu, muzeul îi dezvăluie vizitatorului „mentalitatea și gustul unui colecționar român” din prima jumătate a secolului XX⁵. Nota dominantă a colecției G. Oprescu o reprezintă diversitatea; opțiuni tematice variate – portrete, nuduri feminine, varii tipologii umane, scene de gen, teme exotice, naturi statice, peisaje, compoziții cu tematică religioasă – perioade istorice ce conturează o cronologie extinsă, tehnici diverse, reflectă deschiderea culturală a colecționarului.

Renovarea și reamenajarea muzeului Oprescu, reintegrarea lui în circuitul muzeistic în consonanță cu dorințele donatorului, privite în context comemorativ, se constituie într-un gest de recunoștință al Academiei Române pentru donatorul acestui valoros patrimoniu. Pentru ca gestul să fie deplin, se impune angajarea permanentă a unor specialiști (muzeografi, conservatori) care să supravegheze și să conserve obiectele cu valoare patrimonială aflate în Muzeul „Acad. G. Oprescu”.

Ioana Apostol și Ramona Caramelia

Lansarea sintezei *Arta din România, din preistorie în contemporaneitate*, Academia Română, 9 iulie 2019

Pe 9 iulie 2019, în Aula Academiei Române, a fost lansat tratatul de istoria artei *Arta din România, din preistorie în contemporaneitate*. Publicat în două volume de Editura Academiei Române împreună cu Editura Mega din Cluj, tratatul a fost coordonat de academicienii Răzvan Theodorescu, Vice-Președinte al Academiei Române și Președinte al Secției de Artă, Arhitectură și Audio-Vizual și Marius Porumb. Evenimentul a urmărit să sărbătorească o reușită academică: publicarea unei sinteze a artei românești din preistorie în contemporaneitate și a reunit un public numeros alcătuit din membrii Academiei Române, universitari, cercetători științifici, reprezentanți mass media. Sesiunea a fost deschisă de către președintele Academiei Române, Ioan-Aurel Pop. Au urmat apoi discursurile profesorului Mihai Bărbulescu, membru

⁵ Alin Ciupală, *Testamentul academicianului George Oprescu întemeietorul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române*, în „SCIA-AP” serie nouă, tom 4 (48), p. 153–158, București, 2014, p. 156.

corespondent al Academiei și al doamnei Georgeta Roșu, membră a Academiei Române, care au subliniat rolul culturii materiale și importanța volumului.

Acad. Răzvan Theodorescu a amintit în alocuțiunea sa că *Arta din România...* a apărut la cincizeci de ani de la tipărirea anteriorului tratat de istoria artei¹, prilej cu care a amintit contribuția profesorului George Oprescu la apariția primei sinteze. Diversificarea interpretărilor și nuanțelor în cei cincizeci de ani ce s-au scurs de la precedentul tratat, reconsiderarea cercetărilor, deschiderea spre istoriografia europeană și conectarea metodologică la recente direcții de cercetare au făcut necesară noua sinteză.

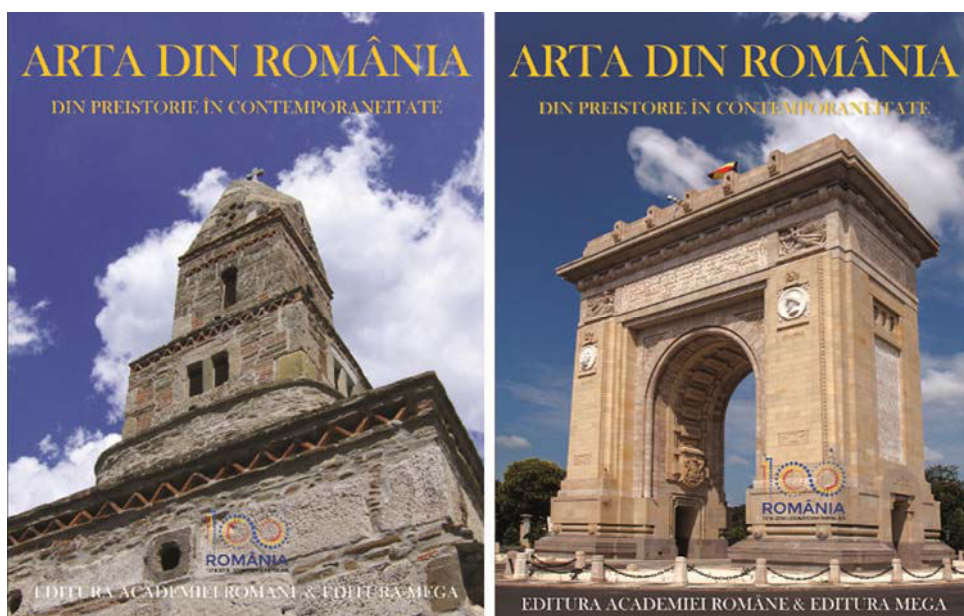


Fig. 1. Cele două volume lansate.



Fig. 2. Imagine de la lansare, Aula Magna, Academia Română.

Acad. Marius Porumb a punctat în alocuțiune, pe lângă importanța lucrării, faptul că arta românească se prezintă ca o sinteză unică, originală, în permanentă conexiune cu tradițiile și direcțiile artistice europene.

¹ *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, București, vol. I, 1968, vol. II, 1970.

Evenimentul a fost încheiat cu un recital oferit de cvartetul de coarde al Universității Naționale de Muzică București, ce a încântat auditoriul cu bucăți din Mozart, Béla Bartók, George Enescu și Ciprian Porumbescu.

Inițiatorii proiectului au dorit ca lucrarea să fie un mod de a marca intelectual Centenarul Marii Uniri, o contribuție a istoricilor și criticilor de artă, și „o frescă a fenomenului artistic românesc” destinată specialiștilor din domeniu sau din domenii conexe, studenților și publicului nespecialist. Intenția coordonatorilor a fost de a oferi un tablou comprehensiv, o privire de ansamblu asupra fenomenului artistic românesc sau din spațiul românesc pe durată lungă. De altfel din punct de vedere cronologic, cele două volume acoperă întreg parcursul istoric al umanității. Primul volum debutează cu prezentarea artei populare din România (arhitectura, așezările, ocupațiile, manifestările artistice, obiceiuri și port popular, pictura și sculptura) și continuă cu o perspectivă asupra manifestărilor artistice de la începuturi, de la o producție artistică subsumată domeniului religios, până în perioada romană, considerabil mai diversă sub aspect spiritual. În același volum sunt incluse manifestările artistice din secolele V-XVII.

Volumul al doilea continuă excursul din secolul al XVIII-lea până în contemporaneitate. Sunt abordate arhitectura, sculptura, pictura, grafica, artele decorative din secolul al XVIII-lea, dominat de Baroc și începuturile Clasicismului. Capitolele tratând secolul XIX relevă mutațiile profunde ale limbajelor stilistice, redefinirea criteriilor estetice, canoanelor, sincronizarea artei la modelele occidentale sinonime cu modernitatea, precum și legăturile cu marile centre europene. Cea de a doua parte a volumului analizează traseul vieții culturale și artistice în secolul XX, de la instrumentalizarea politică a artei și politicile culturale ale regimului comunist ce au modificat instituțiile, concepțiile și identitățile artistice, la cultura vizuală contemporană marcată de libera exprimare și globalizare.

O listă bibliografică și un index (din păcate parțial) completează textele, oferind o informație extrem de prețioasă cititorilor. Tratatul se remarcă printr-o excelentă calitate grafică a ilustrațiilor, iar materialul vizual bogat oferă posibilitatea unei lecturi paralele narațiunii și evidențiază diversitatea artistică din România.

Elaborarea unei asemenea sinteze a fost un proiect laborios ce a coagulat un număr semnificativ de cercetători din institute de cercetare și centre universitare din București și țară. Câteva contribuții din tratat au fost semnate de următorii cercetători de la Institutul de Istoria Artei: Adrian-Silvan Ionescu, Constantin Ciobanu, Cristina Cojocaru, Dana Jenei, Corina Teacă, precum și de foștii colaboratori ai institutului Tereza Sinigalia, Ioana Vlasiu, Marina Sabados, Irina Cărăbaș, Cristian Robert Velescu.

O sinteză a istoriei artei este utilă nu numai din perspectiva unui instrument de cunoaștere oferit cititorilor, ci reprezintă și o oportunitate de a reconsidera anumite clișee istorice, de sincronizare la un context istoriografic contemporan, de a pune în circulație abordări noi și informații inedite, demersuri posibile numai într-o istoriografie lipsită de constrângeri ideologice, din păcate inexistentă atunci când a fost elaborat primul tratat de istoria artei. Din acest motiv, *Arta din România, din preistorie în contemporaneitate* poate fi considerată și un efort de recuperare istoriografică.

Ramona Caramelea

Congresul Internațional de Studii Sud-Est Europene, ediția a XII-a, București, 2–6 septembrie 2019

Le Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, așa cum s-a numit la prima sa ediție, ținută la Sofia în 1966, s-a reîntors la București după 20 de ani, interval în care s-a desfășurat succesiv la Tirana, Paris și Sofia. Principala manifestare științifică a *l'Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen* (AIESEE), fondată la inițiativa României, sub patronaj UNESCO, în 23 aprilie 1963 la București, prestigiosul congres este cea mai importantă întâlnire dedicată studiilor balcanice și sud-est europene existentă în prezent în spațiul internațional.

Ediția a XII-a a fost organizată de Academia Română în parteneriat cu AIESEE, în perioada 2-6 septembrie 2019, având ca temă generală *Dinamicile politice, sociale și religioase din Sud-Estul Europei*. S-au alăturat ca parteneri Universitatea din București, care a găzduit cele mai multe dintre sesiunile și evenimentele congresului, Biblioteca Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Arhivele Naționale, Biblioteca Națională, Muzeul Național de Artă, Muzeul Național de Istorie, Muzeul Țăranului Român, New

Europe College, Festivalul George Enescu și Universitatea Națională de Muzică din București, care au contribuit cu sesiuni științifice, evenimente expoziționale, concerte și lansări de carte. Congresul a avut ca participanți peste 400 de specialiști din circa 30 de țări. Lucrările, desfășurate în 35 de sesiuni paralele, au acoperit o tematică extrem de generoasă, analizată din perspectiva principalelor discipline umaniste: istorie, arheologie, drept, filologie, lingvistică, istoria artei, religie, etnografie, folclor etc., întinse pe o arie temporală care cuprinde aproape cinci milenii, din Antichitatea timpurie până în perioada contemporană, cu o ușoară preponderență cantitativă a studiilor dedicate perioadei medievale. În comparație cu ediția anterioară care a avut loc la Sofia în 2015, unde au participat în jur de 330 de cercetători organizați în 25 de sesiuni, numărul mărit de participanți și de comunicări științifice reflectă un interes în continuă creștere pentru aria sud-estului european, în special printre generațiile mai tinere de specialiști. Acest fapt este îmbucurător, având în vedere atât aparenta neîncredere actuală în manifestările largi de tipul congreselor, cât și în existența ca realitate a spațiului sud-est european și în viitorul unor astfel de studii, obiecții pe care Andrei Timotin, președintele comitetului național al AIESEE, le-a evocat în discursul inaugural al congresului. Caracterul esențial interdisciplinar al cercetărilor dedicate spațiului sud-est european, subliniat de Acad. Răzvan Theodorescu, secretarul general en titre al AIESEE, atrage în prezent în special generațiile mai tinere, formate într-un spirit științific orientat să răspundă necesităților unei lumi globalizate. În acest sens, la congres au fost prezente teme privind raporturile istorice ale Sud-Estului european cu Orientul apropiat, cu spațiul caucazian, cu Europa centrală dar și cu spațiul ucrainean și rus.

În continuare, vom semnală contribuțiile în domeniul istoriei artei, remarcate de noi la actuala ediție. Întrucât toate rezumatele comunicărilor au fost deja publicate, atât online cât și în format tipărit, ne vom concentra pe tematicile generale abordate și pe principalele orientări în cercetare reflectate de lucrările prezentate la congres. Acestea s-au structurat, în principal, pe trei direcții.

Pe de o parte, studiile de artă s-au încadrat în discuții mai largi privind configurațiile culturale care au generat creațiile artistice, ca de pildă în sesiunile *From Ani to Romania: History, Tradition and Iconography*, dedicată relațiilor culturale și artistice româno-armene, și *Georgia and South-Eastern Europe: Byzantine Heritage and Common Cultural Path*, în care au fost prezentate studii dedicate relațiilor culturale dintre Georgia și Bizanț în Evul Mediu. Tot din această categorie fac parte și lucrările care au analizat utilizarea cultului icoanelor și al sfinților ca o formă de reflectare a puterii politice – într-o perioadă în care aspectul politic și cel religios erau, desigur, difuz delimitate. În acest sens, semnalăm sesiunile *The Religious Rhetoric of Power in Byzantium and South-Eastern Europe* (organizatori Ivan Biliarsky și Andrei Timotin) și *Devotion and Pious Donations to the Holy Places within the Ottoman Empire* (coordonator Radu Păun).

Au fost prezentate relativ puțin numeroase studii aplicate de istoria artei. Cele mai însemnate contribuții au privit arta din perioada bizantină și post-bizantină. În acest sens, sesiunea *The Afterlife of the Byzantine Monuments in Post-Byzantine Times*, moderată de Elena Boeck (DePaul University, Chicago), a adunat cele mai multe analize asupra picturii, artelor aplicate și arhitecturii bizantine și post-bizantine, prezentate de specialiști afiliați unor universități cu o excelentă reputație internațională în studiile de artă bizantină, ca Princeton, Yale sau Universitatea din Michigan, dar și de tineri cercetători valoroși din Italia, Grecia sau România. Demne de semnalat sunt și contribuțiile în istoria artei bizantine și post-bizantine prezentate de tineri cercetători la sesiunile *The Byzantine Heritage in South-Eastern Europe in the Middle Ages* (organizatori Srdjan Pirivatrić, Andrei Timotin și Ernest Oberländer-Târnoveanu) și *Orthodoxy, from Empire to Church. Social Manifestations and Cultural Forms of Faith* (coordonator Petre Guran).

Cea de-a treia categorie de studii a fost cea dedicată conservării patrimoniului artistic. Sesiunea *Conserving the Cultural and Artistic Heritage in South-Eastern Europe*, coordonată de Acad. Sabina Ispas și Tereza Sinigalia, a adunat studii foarte variate din toate ariile patrimoniului cultural, ca de pildă arheologia Antichității timpurii, codicologia, pictura murală, relicve și icoane, biserici și școli medievale, locuri ale memoriei, folclorul și muzica populară, riturile funerare și religioase populare, dintr-o arie care se întinde din Albania până în Cappadocia și Trapezunt și din Ucraina și România până în Grecia insulară.

Repere demne de semnalat pentru istoricul de artă, din perspectivă interdisciplinară, sunt și studiile asupra unor texte hagiografice sau de literatură populară păstrate în ediții medievale, despre apocrifele Maicii Domnului, istorii apocaliptice, Viața lui Adam și a Evei, Legenda celor trei copaci din Paradis, Antihrist, Judecata de Apoi sau Iov, reunite în principal în sesiunea *Biblical Apocrypha in South-Eastern Europe. Variation and Transmission from Antiquity to Modern Times* (coordonatori Anissava Miltenova, Emanuela Timotin). Acestora li se adaugă consistenta sesiune dedicată literaturii fanariote, prezentată de Lia Brad

Chisacof și Jacques Bouchard. De asemenea, micro-sesiunea organizată de Constanța Vintilă-Ghițulescu, *Circulation of Goods, Circulation of People in South-Eastern Europe (17th–early 19th centuries)*, în cadrul unui proiect european ERC desfășurat la New Europe College din București, oferă informații utile privind cultura materială sud-est europeană și circulația ei în această perioadă.

În încheiere, considerăm nu mai puțin important de menționat evenimentele expoziționale deschise cu ocazia congresului: *România și Sud-Estul Europei. Mărturii istorice din colecțiile Muzeului Național de Istorie al României* (Muzeul Național de Istorie al României, 4.09.2019 – 30.09.2019), *Manuscrise bizantine din colecția Bibliotecii Academiei Române* (Biblioteca Academiei Române, 4.09.2019), *Spații fluente. Hărți ale spațiului dunărean, 1650-1800* (Biblioteca Națională a României, 2.09.2019 – 15.10.2019). Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la expoziția *Ikônes melkites*, co-organizată de Virgil Cândea în mai-iunie 1969 la Muzeul Ibrahim Sursock din Beirut, istoricul de artă Charbel Nassif (Universitatea din Leiden) a ținut o conferință în 4 septembrie, la Biblioteca Sf. Sinod, despre școala de pictură de icoane și de manuscrise din Alep (sec. XVII-XVIII). Dintre cărțile lansate, menționăm apariția primelor două volume din lucrarea *Constantin Basarab Brâncoveanu. Portret domnesc și retrospectiva unei epoci (1654-1714)* de Claudiu Turcitu, care publică numeroase documente inedite din Arhivele Naționale și Arhivele de Stat Otomane de la Istanbul. Nu în ultimul rând, notăm apariția, cu ocazia congresului, în cadrul colecției Bibliothèque de l'Institut d'Études Sud-Est Européennes (BIESEE) coordonată de Institutul de Studii Sud-Est Europene din București, a unui volum în care sunt republicate principalele contribuții în istoria artei românești și balcanice ale reputatei cercetătoare Maria Ana Musicescu, *Tradition et innovation dans l'art du Sud-Est européen du XVI^e au XIX^e siècles*, ed. Oana Iacubovschi (BIESEE, 5), Istros, Brăila, 2019, 274 p.

Elisabeta Negrău

Expoziția *Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea*, Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române, 2-17 septembrie și 4-20 octombrie 2019

Beneficiind de două intervale de prezentare, segmentate de o altă programare, în Sala Th. Pallady a fost organizată o expoziție dedicată duioasei vârste a inocenței: *Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea*. Expoziția a avut drept inițiator pe dr. Nicoleta Roman, cercetător științific II la Institutul de Istorie „N. Iorga” care, în 2012, datorită unui grant, a organizat conferința „Copilăria românească între familie și societate (sec. XVII-XX)”, ale cărei comunicări s-au concretizat, câțiva ani mai târziu, într-un volum cu același titlu apărut la Ed. Nemira (2015). Subiectul, aparent minor și oarecum frivol comparativ cu marile teme abordate în istoriografia națională, s-a dovedit recompensant prin abordările sociologice, demografice, juridice, sanitare, politice și culturologice, spre a nu mai vorbi de acelea imagologice și iconografice care revelau și aspectele palpabile, fizice, ale vârstei infantile. Pentru a da o mai mare extindere acestui proiect, tânăra cercetătoare a propus Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” organizarea unei expoziții cu piese din patrimonial Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și din câteva colecții particulare. Am îmbrățișat, cu entuziasm, idea de a încheia o expoziție în care să fie reconstituit, prin operă grafică sau fotografie, portretul copilului din veacul al XIX-lea.

Demersul nu era cu totul nou: în 2004, la Muzeul Militar Național, două experimentate și pasionate muzeografe, Cornelia König și Viorica Neagu, au coordonat o frumoasă expoziție intitulată *Copiii și copilăria în fotografia secolului al XIX-lea* în care au fost reunite exponate de mare valoare provenind din patrimoniul mai multor instituții muzeale din București și din țară, precum și din câteva colecții particulare. Prin această iconografie bine selectată a fost realizat un profil veridic, duos și elocvent, al vârstei infantile din România veacului al XIX-lea. Manifestarea a fost însoțită de un catalog bilingv, de 64 de pagini, bine ilustrat, care prin tirajul limitat s-a transformat astăzi într-o adevărată piesă de colecție.

Până la această memorabilă expoziție, portretul infantil nu s-a bucurat de interesul cercetătorilor și nici în literatura de specialitate națională nu au fost elaborate lucrări care să-l aibă drept motiv principal de studiu.

Prin strădania pasionatelor și priceputelor truditore ale Cabinetului de Stampe, Alina-Monica Popescu și Anca Gabriela Vitan, a fost depistat un important număr de fotografii și de lucrări de grafică, executate în creion, tuș, cărbune, cretă, conté, sanguină, guașă sau acuarelă, care au ca subiect principal copilul. În expoziția de față predomină chipul copilului de la oraș, provenind din clasele sociale medii și din elită, adică acelea care își permiteau să investească în portretizarea progeniturii, fie de către un plastician profesionist fie de un fotograf.

Lucrări semnate de Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Carol Popp de Szathmari, Carol Storck, Ion Georgescu, Ștefan Luchian, Iosif Iser, Apcar Baltazar, Nicolae Tonitza, Gheorghe Petrașcu, Friedrich Miess, Octavian Smigelschi, Gabriel Popescu și Sabin Popp păstrează trăsăturile gracile și naive ale unor copii, fie chiar odraselele artiștilor (Fig. 1), fie modele aduse de părinți spre a fi immortalizate, pentru aducere aminte, la vârsta întrebărilor. Un caz special este acela al lui Sabin Popp care a executat, la 19 ani, un autoportret ce-l prezintă cu un aer deja matur, introvertit, concentrat, introspectiv (Fig. 2). Este prezentată și o amuzantă fotografie a aceluiași artist, la frageda vârstă de 3 ani, când purta plete, pozând îmbrăcat în costum de marinar, cu un mare cerc pe umăr și...o țigaretă în guriță – desigur o glumă a părinților săi! Câteva desene de Szathmari, Grigorescu și Luchian fac excepție de la nota generală, citadină, a expoziției, deoarece prezintă copii din mediul rural, îmbrăcați ponosit dar îmbujorați și voioși, prinși în jocul lor cotidian. Așezată comod, o țărăncuță din desenul lui Grigorescu privește, cu ochi nostalgici, având capul lăsat pe umăr (Fig. 3); o alta, desculță, cu fustă roșie, ține ridicată la nas un buchețel de flori pe care le miroase, cu nesaț (Fig. 4). *Prichindeii* lui Luchian, în haine peticite, de iarnă, țin în mânuțe felii de pâine privind, concentrat, în afara cadrului (Fig. 5).



Fig. 1. Gabriel Popescu, Daniel, fiul artistului, cărbune.

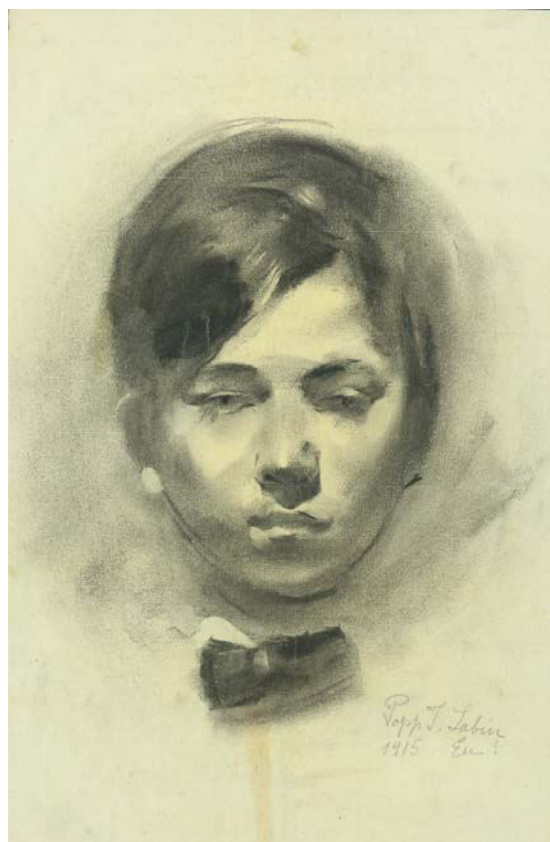


Fig. 2. Sabin Popp, Eu!, cărbune.

Schițe fugare în peniță sau mină de grafit ale unor atitudini sau mișcări, ori studii bine individualizate de portret, definesc un tip infantil specific acelor vremuri: cuminte, supus, sfios, cuviincios și cuvios, ușor trist și/sau speriat, timorat de prezența autoritară a părinților, având privire întrebătoare, gânditoare, visătoare. Chipurile erau serioase, solemne, înghețate într-o sobrietate de om matur. Sub influența vastelor mijloace de informare și de distracție de azi, acest tip nu mai există fiind înlocuit de acela al copilului atotștiutor, sigur pe sine, voluntar, impertinet și arogant, care consideră că totul i se cuvine și că este stăpânul propriilor părinți. Seriozitatea de pe figurile micilor făpturi immortalizate pe suportul fotosensibil al fotografului se datora și lungimii timpului de expunere necesar la mijlocul secolului al XIX-lea. În acea vreme nu era posibil să fie luate instantanee, în consecință nu putea fi surprins surâsul ori zâmbetul pe clișeul de sticlă cu colodiu umed.



Fig. 3. Nicolae Grigorescu, Țărăncuță, cărbune și estompă.



Fig. 4. Nicolae Grigorescu, Fetiță cu un buchetel de flori, acuarelă.



Fig. 5. Ștefan Luchian, Copii – Prichindeii, acuarelă.



Fig. 6. Ion Georgescu, Fetiță cu câine, acuarelă.



Fig. 7. Iosif Iser, În parc, guașă.



Fig. 8. I. Spireseu, București, Băiețel în uniformă de cuirassier, cabinet.

Într-o singură acuarelă datorată sculptorului Ion Georgescu, reprezentând o fetiță care ține în poală un cățel alb, chipul micuțului model este destins de un zâmbet larg, plin de voioșie copilărească (Fig. 6).

Iosif Iser a surprins, cu mare forță de sintetizare, atmosfera din parc: într-o schiță, un domn vârstnic, plin de demnitate, cu melon și baston, se plimbă pe o alee însoțit de o fetiță cu bonetă roz și palton roșu; în alta, o doamnă blondă, cu pălărie și veșminte verzi, își ține de mână progenitura înfocolită cu glugă și capă bordată cu blană albă; în ultima, o doică a scos la aer un bebeluș pe care îl ține în brațe și două fetițe mai mărișoare, cu scufii de dantelă (Fig. 7).

Fotografia infantilă a avut o sintaxă proprie, bine încheată, care o urma pe aceea a adulților: copilul era impostat frontal sau trei sferturi, într-o atitudine demnă și sobră. Aducerea odraslei la fotograf era un eveniment la fel de mare ca și acela al imortalizării părinților. Se alegeau veșmintele cele mai elegante sau chiar se venea cu mai multe schimburi, spre a se face mai multe portrete, cu diverse ținute. La fel ca la maturi, vestimentația copilului constituia, pentru contemporani și pentru viitorime, marca statutului social. Indiferent de posibilitățile materiale ale familiei, copilul trebuia să pară, cel puțin în imaginea pe care i-o lua fotograf, prosper și fericit. De aceea, erau folosite hainele de sărbătoare de tăietura cea mai modernă.

Pentru băieți erau preferate uniforme militare care erau atât ținută de gală – și cadou mult râvnit pentru marile sărbători de peste an (Sf. Nicolae, Crăciun, Paște, ziua de naștere sau onomastica) – cât și strai de joacă. Iar, dintre arme, cea preferată era cavaleria, cu toate specialitățile ei locale sau europene: cavalerie ușoară (roșiori, călărași, husari) sau cavalerie grea (dragoni, cuirasieri Fig. 8). Urma apoi marina, care a avut o lungă persistență în timp în moda copiilor, chiar până la mijlocul secolului XX. Și aici surveneau unele variații în funcție de anotimp: era purtată bluză bleumarin sau albă, cu guler larg, răsfrânt pe spate, pălărie de pai sau de material impermeabil, lucios, ori beretă de postav, cu panglici atârând pe spate (Fig. 9). Unii dețineau și cabana (mantaua scurtă) pentru vreme rece. Ținuta marinărească era folosită și de fetițe care, în loc de pantaloni, purtau fustiță cu trei șnururi cusute pe poale (Fig. 10). Prinții și principesele din familia regală a României pozau adesea îmbrăcați ca marinari, mai ales prințul Nicolae care chiar a îmbrățișat, mai

târziu, cariera navală: cu ocazia vizitei, la Sinaia, a arhiducelui Franz Ferdinand, moștenitorul tronului Austro-Ungariei, în 1909, ca și la aceea a țarului Nicolae II și a familiei imperiale a Rusiei, la Constanța, în 1914, micul prinț a purtat bluza albă, cu guler albastru, și cravata neagră de lustrin a mateloților.



Fig. 9. Fotograf necunoscut, Băiețel în uniformă de marinar, cabinet.



Fig. 10. Franz Mandy, București, Bebe și Nadejda Oteteleşanu în uniforme de marinari, carte de vizită.

Nu erau rare cazurile când copilul era fotografiat în compania unui animal preferat, prieten patruped de toate zilele, un cățeluș de obicei. Unii copii erau aduși la fotograf cu jucăriile proprii: în special cu păpuși, căluți, triciclete (Fig. 11), cercuri (Fig. 12), mingi, săbiuțe, puști și chiar tunuri de mici dimensiuni etc. Dar, de multe ori, însuși fotografii posedau o bogată recuzită în care se aflau obiecte menite să atragă atenția modelului și să-l facă să se concentreze pentru a sta nemișcat cele câteva secunde necesare luării fotografiei. Portretele de copii călări pe bidivii de lemn erau cele mai frecvente. Nu erau însă rare cazurile când fotografii de oraș sau de provincie erau invitați la moșia unui client pentru a-i fotografia odrasla încălecată pe un ponei sau chiar pe un cal adevărat.

Existau părinți care impuneau poza și obiectele ce-l înconjurau pe copil. Unii, care încurajau talentul muzical al progeniturii, o așezau pe aceasta în fața unei pianine. Alții, cu înclinații intelectuale, ce-și doreau copiii cărturari, cereau să fie immortalizați cu o carte deschisă în mână, ca și când ar fi fost întrerupți dintr-o lectură captivantă. Un tată pasionat, probabil, de aventuri cinegetice, și-a dorit să-i fie immortalizați cei doi băieți în costume de vânătoare, cu șepcuțe de catifea, tolbe și cuțite la șold, iar în mână o puști de jucărie.

Fetițele erau îmbrăcate în rochii cu crinolină sau cu turnură, la fel ca mamele, evident, păstrând dimensiunile potrivite vârstei lor. Aceste rochii nu erau lungi până la pământ, ca la persoanele mature, cărora nu le era permis a li se vedea glezna. Dimpotrivă, fusta se oprea sub genunchi sau la jumătatea gambei. În vremea crinolinei, era elegant ca, pe sub poală, să se vadă marginea de dantelă a pantalonilor purtați pe dedesubt și botinele de piele fină. Când pozau în toaletă de plimbare, plăpânde modele aveau pe cap bonetele acordate toaletei generale iar, pe timp nefavorabil, scurteci ori burnusuri la fel ca ale celor mari. Schimbarea modelor sau a anotimpurilor, când copiii erau înnoiți cu articole vestimentare de sezon și din ultimul jurnal de specialitate, era un bun prilej de a fi vizitat un studio fotografic. Datorită acestui fapt se păstrează valoroase documente iconografice privind îmbrăcămintea de iarnă a odraslelor din lumea mare (Fig. 13).



Fig. 11. Karl Hahn, Craiova,
Bebe Kindilide pe tricicletă, carte de vizită.



Fig. 12. D. Heitler, Craiova,
Atena Zaharula „Zaha” Kindilide cu cercul, cabinet.



Fig. 13. Fotograf necunoscut, Barbu Brezianu, viitorul istoric de artă, la 4 ani, pe săniuță, cabinet.



Fig. 14. Iozsef Hirsch, Lugoj și Herculan, Familie în vilegiatură, cabinet.

Și vilegiatura era un moment demn de a fi surprins într-o imagine memorabilă. Întreaga familie care mersese la băi vizita atelierul local de fotografie și poza în ținuta specifică. Maestrul avea grijă ca micuțul să fie plasat între cei doi părinți, în picioare, cu rochița albă și pălărieuță de pai dacă era fetiță, sau cu pantaloni scurți și, la fel, pălărie de pai, dacă era băiat (Fig. 14). Începerea cursurilor școlare sau premiera la sfârșitul acestora era un alt prilej când părinții își duceau copiii la fotograf: purtând uniforma specifică instituției de învățământ în care erau încadrați și strângând la piept un teanc de cărți ori coronița ce le fusese dată drept recompensă pentru rezultatele deosebite obținute la învățătură, micuții pozau mândri și demni.

Balurile costumate, tematice, organizate pentru cei mici, erau bun prilej de a aduce progeniturile la fotograf. Franța oferea principalul motiv de inspirație pentru costume. Mici duceseră și contese sau principii și baroni din Secolul Luminilor, cu peruci pudrate și haine de mătase erau cel mai frecvent întâlnite la asemenea petreceri (Fig. 15). În ordinea importanței urmau zânele și personajele din basme care apăreau pătrunse de importanța lor, în imaginile carte de vizită sau cabinet. Portul popular – urmând, la proporții reduse, moda trasată de la Curte, de principesa, apoi regina, Elisabeta, pentru toate doamnele din înalta societate – a fost transferat în vestimentația infantilă. Fetițele aveau cămășuțe și catrințe minuscule, iar pentru băieți erau alese straiile colorate și voinicești de surugiu.

Pentru obținerea unei imagini reușite care să-i mulțumească pe clienți, fotografii își puneau în aplicare toate formulele de poziționare a modelelor mature, păstrând, totuși, nota de șăgălnicie specifică vârstei infantile.



Fig. 15. Franz Mandy, București, Bibina Mironescu în costum de secol XVIII la un bal, cabinet.

În expoziția de la Biblioteca Academiei au fost prezentate și câteva veșminte și jucării de epocă provenind din colecția Ralucăi Alexandru Partenie, o pasionată colecționară și bună cunoscătoare a vestimentației infantile, autoare a unui text publicat în catalogul manifestării. O însemnată contribuție în aranjarea exponatelor, documentarea fișelor de catalog și colaționarea informațiilor a avut Ramona Caramelia, cercetător științific III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Manifestarea a fost însoțită de un catalog cu ilustrații alb-negru și color.

Expoziția **Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea**, a constituit o salutară investigație a copilăriei de altădată prin care s-a concretizat portretul generic al vârstei întrebărilor de acum 150 de ani.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Grand Procession: Contemporary Plains Indian Dolls from the Charles and Valerie Diker Collection*, Heard Museum, Phoenix, Arizona, 20 aprilie 2019-17 aprilie 2020

Păpușa este asimilată, îndeobște, cu joaca fetițelor și vârsta infantilă. Chiar și acelea confecționate din cârpe, frunze de porumb, împletite din paie sau modelate din lut de țărânci pentru copilele lor – ce, între timp, au ajuns expodate în muzeele etnografice – aveau aceeași destinație a delectării celor mici, în lipsa marilor și elegantelor păpuși de la oraș, din vitrinele magazinelor cu jucării la care aveau acces doar cei cu

dare de mână. Ne amintim aici de fascinația ce pune stăpânire pe micuța Cosette la vederea elegantei păpuși din părvălia satului pe care i-a dăruit-o viitorul ei tată adoptiv, milosul domn Madeleine, aka ocnașul Jean Valjan din „Mizerabili” lui Victor Hugo.

Copiii băștinașilor din America de Nord s-au bucurat și ei de asemenea păpuși făcute din diverse materiale, în funcție de zona în care trăia comunitatea. În preerii erau confecționate din piele, blană și mărgelă; în Alaska, la eskimoși – sau *inuit*, cum își spun ei – erau făcute din piele și blană de focă și decorate cu bucățele de fildeș din colții morselor; în zona deșerturilor din Sud-vest, în Arizona și New Mexico, la indienii Zuñi, Pueblo și Navajo, erau cioplite din lemn și aveau accesorii din păr, pene, blană, piele și pietricele. Acestea nu erau destinate jocului cotidian ci, în primul rând educării celor mici și inițierii lor în bogatul panteon local. Ele se numeau păpuși Katsina și fiecare reprezenta un spirit, bun sau rău, față de care trebuiau să se arate cuviincioși și prietenoși sau să-l evite pentru a nu fi pedepsiți.

La Heard Museum din Phoenix, Arizona (Fig. 1) – instituție veche de 90 de ani în care au fost teaurizate piese de etnografie și artă tradițională a amerindienilor de pe întinsul continentului nordamerican – a fost organizată pe o perioadă de un întreg an (aprilie 2019 – aprilie 2020) o frumoasă expoziție de păpuși, intitulată *Grand Procession: Contemporary Plains Indian Dolls from the Charles and Valerie Diker Collection* (Marea procesiune: păpuși contemporane ale indienilor din câmpii din Colecția Charles și Valerie Diker) (Fig. 2). Etichetate drept „sculpturi moi” cele 23 de exemplare sunt un bun prilej de a te familiariza cu portul, ornamentația, coafura și alura populațiilor nomade din Marile Preerii. Avem de-a face cu o expoziție de etnografie aplicată care, într-un discurs sintetic, pregătește și familiarizează vizitatorii cu piesele vechi, de colecție, ce le vor vedea mai târziu, în vitrine, dar prea ades dispartate, nu aranjate într-o ținută completă căci prezentarea pe manechine individualizate, ca în muzeele tradiționale de genul National Museum of Natural History din Washington, D.C., Field Museum din Chicago sau American Museum of Natural History din New York, a fost abandonată.



Fig. 1. Heard Museum, Phoenix, Arizona, foto A.S. Ionescu.

Acesta nu este un demers unic: în urmă cu un an am salutat o manifestare similară la Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, expoziția *Dobrogea – spațiu multiethnic. Păpuși simbolice cu marcă identitară*, în care erau prezentate delicatele opere ale Elenei Obrocea, distins om de teatru din Tulcea (vezi SCIA, Seria Artă plastică, Serie nouă, tom 8/2018, p. 198-203).

Charles și Valerie Diker sunt pasionați de artă amerindiană și, în peste 40 de ani, au adunat o impresionantă colecție care adesea este prezentată, tematic, la diverse muzee. Doar recent, prin anii 90, au descoperit pe artiste care confecționează păpuși și au început să le achiziționeze, cu mare entuziasm. În expoziție pot fi admirate operele a cinci creatoare provenind din zona etnografică a Marilor Preerii și din aceea a Marelui Bazin. Toate sunt meștere în arta cusăturilor cu mărgelă și a împletiturilor cu ace de porc spinos, specifică națiunilor din care provin.



Fig. 4. Juanita Growing Thunder Fogerty și Jessa Rae Growing Thunder, Căpetenie Teton Sioux, foto A.S. Ionescu.



Fig. 5. Juanita Growing Thunder Fogerty și Jessa Rae Growing Thunder, Buffalo Chaser, foto A.S. Ionescu.



Fig. 6. Joyce Growing Thunder, Josephine și Ben Grey Hawk, bunicii artistei (față), foto A.S. Ionescu.



Fig. 7. Joyce Growing Thunder, Josephine și Ben Grey Hawk, bunicii artistei (spate), foto A.S. Ionescu.



Fig. 8. Jamie Okuma, Preston and Skyler, războinic Cayuse, foto A.S. Ionescu.

Joyce Growing Thunder (n. 1950) de origine Assiniboine și Sioux din Montana a fost obișnuită de mică să confecționeze păpuși și împletituri. La maturitate s-a specializat în această artă, păstrând specificul pieselor tradiționale, cu trăsăturile chipului desenate în culoare pe pielea fină, de căprioară, din care este făcut capul, ca un săculeț umplut cu lână pentru a căpăta volum. Fiica artistei, Juanita Growing Thunder Fogerty (n. 1969) și nepoata Jessa Rae Growing Thunder (n. 1989), doctorandă la Universitatea California, au fost învățate și îndemnate să lucreze și ele păpuși. Cele trei colaborează în mod frecvent. Exponatele sunt înalte de circa 45-50 cm iar dacă sunt prezentate călare pot ajunge chiar la 1 m (Fig 3). Costumele sunt executate cu toată migala și conțin toate detaliile ornamenticii tradiționale, fiind folosite exclusiv materiale naturale, la fel ca piesele vestimentare reale, purtate în vechime: piele, blană, pânză, scoici, mărgel, pene, lemn și metal. Juanita și fiica ei Jessa au elaborat două păpuși pline de demnitate, reprezentând războinici de rang înalt, „purători de cămașă” care-i plasa în elita comunității, în sfatul bătrânilor: *Căpetenie Teton Sioux* (Fig. 4) și *Buffalo Chaser* (Fig. 5). Ambii poartă un acoperământ de cap decorat cu coarne de bizon, care le asigură forța și curajul aceluia animal. Joyce Growing Thunder a realizat un grup în care și-a omagiat bunicii de la care a învățat simbolistica și modul de a o reprezenta pe hainele de piele ale păpușilor ei. I-a portretizat astfel pe moșii ei în straie de sărbătoare *Josephine* și *Ben Grey Hawk* (Fig. 6, 7), pe veșmântul bunicului figurând animalele protectoare pe care acesta le primise, în urma unei viziuni, la vârsta intrării în bărbăție și în rândul războinicilor: cai, bizoni, păsări tunet. Chiar și mocasinii minuscule sunt decorați cu simbolurile și nuanțele potrivite.



Fig. 9. Jamie Okuma, Oren, războinic Crow, foto A.S. Ionescu.



Fig. 10. Jamie Okuma, Doamnă în roșu, femeie Lakota, foto A.S. Ionescu.



Fig. 11. Jamie Okuma, Familie Blackfeet, (față), foto A.S. Ionescu.



Fig. 12. Jamie Okuma, Familie Blackfeet, (spate), foto A.S. Ionescu.



Fig. 13. Rhonda Holy Bear lucrând la o sculptură moale, foto Mark Damon, 2010.



Fig. 14. Rhonda Holy Bear, Interviu cu un războinic, în fundal Dansator stafie, foto A.S. Ionescu.

Munca este tare migăloasă și de durată: 4 ani i-au trebuit lui Jamie Okuma (n. 1977) să finiseze lucrarea *Preston and Skyler, războinic Cayuse* (Fig. 8). Ce-i drept, acest războinic este prezentat călare iar calul are un valtrap foarte elegant și o mască de mare ceremonie. Mai mult de atât, spre a conferi vivacitate compoziției sale, calul are capul întors spre stânga, privind curios spre public. Okuma are un sânge foarte amestecat de Luiseño/Shoshone – Bannock/Hawaiian din Okinawa. Autoarea este foarte atentă la toate accesoriile costumației: *Oren, războinic Crow* (Fig. 9) are în spinare o tolă cu săgeți făcută din blană de lutru, în mână ține o lance, cămașa din piele, pictată cu pigmenți minerali în verde, galben și alb, are aninate piei de hermină la cusăturile de la umeri și mâneci iar coafura din păr natural este foarte elaborată, din ea ițindu-se două pene, înfipite drept de-o parte și de alta a tâmplilor. Piesa este valoroasă și prin materialele folosite, hermina și lutrul fiind în continuare blănuri prețioase. *Doamnă în roșu, femeie Lakota* (Fig. 10) are o rochie decorată integral cu mărgelile în motive geometrice. De urechi atârnă lungi cercei din scoici abalone iar mijlocul îi este strâns cu o centură din plăci rotunde de argint (conchos). Brățări din mărgelile metalice are la ambele încheieturi iar în mână ține un săculeț brodat, la fel, cu mărgelile. *Familia Blackfeet* (Fig. 11, 12) formată din tată, mamă cu un prunc în leagăn și o fetiță ce se aține pe lângă piciorul părintelui pe care îl încolăcește cu mânuța, este plină de duioșie. Artista nu a considerat necesar să le individualizeze trăsăturile pentru a nu distra atenția de la bogăția costumelor. În schimb, grupul este tratat cu toată atenția din toate unghiurile, exact ca o sculptură în rond-bosse.



Fig. 15. Rhonda Holy Bear, Călătorie maternă, foto A.S. Ionescu.

Rhonda Holy Bear (n. 1959) este indiană Lakota din Dakota de Sud (Fig. 13). Ea a fost familiarizată, de la vârstă fragedă, cu păpușile din zdrențe făcute de mamă și de bunică pentru a o distra. Mai târziu, s-a dedicat ea însăși confecționării păpușilor etnografice pe care le-a ridicat la înălțimea artei. La fel ca maeștrii păpușari ai teatrelor de marionete, ea sculpează în lemn chipurile personajelor sale, cu mare atenție pentru redarea exactă a sexului, vârstei și apartenenței la o națiune sau alta. Un *Dansator stafie* este surprins în transa pe care acești oficanți ai cultului mesianic al Dansului stafiilor (Ghost Dance Religion) din 1890-1891 dansau până își pierdeau cunoștința și aveau o viziune care le răsplătea efortul devoțional prin întâlnirea cu strămoșii demult plecați dintre cei vi. *Interviu cu un războinic* (Fig. 14) reprezintă o căpetenie înveșmântată în toată splendoarea costumului său de gală pe care îl îmbrăcase spre a întâlni un reporter. Este așezat pe un

fotoliu și ține, cu hotărâre, un tomahawk pe genunchi. Cea mai elaborată lucrare este *Călătorie maternă* (Fig. 15) ce reprezintă o tânără și frumoasă mamă călare pe o iapă decorată de paradă ce târăște în urma sa un „travois” pe care stau, cumiți, doi copii gemeni și un altul, nou-născut, este aninat de sa, în leagănul său plin de ornamente și amulete protectoare. Mândra indiană pare a fi „femeie războinic” pentru că, pe crupa calului are un scut, o tolă și o lance în învelitoarea sa bogat decorată cu mărgel. Alături de iapă, pășește în trap mărunț și voios, un mânz împodobit și el de sărbătoare. Astfel este făcută legătura dintre cele două mame, afectuos unite – călăreața și animalul călărit – ce-și conduc progeniturile spre viitor, într-o călătorie inițiată. Acesta este cel mai impozant și mai complex exponat, cu dimensiunea de 80 x 110 cm, care domină aranjamentul sălii și întâmpină vizitatorii ce pășesc în ea. Ignorând materialele organice, perisabile, din care este confecționată, lucrarea are monumentalitatea unei sculpturi de for public, din material finit, bronz sau marmură. Nu degeaba, această artă a fost etichetată drept „sculptură moale”!

Toate artistele s-au documentat temeinic pentru realizarea acestor păpuși fastuoase nu numai în garderobele străbunilor sau în muzee ci și în imaginile documentare adunate de fotografii cu pasiune pentru etnografie de la mijlocul secolului al XIX-lea până la începutul următorului. Câteva dintre acele puternice cadre erau panotate în expoziție.

Artiste ce sunt reprezentate în această expoziție se bucură de recunoaștere națională, au fost premiate la multe manifestări prestigioase și lucrările lor sunt solicitate în diverse manifestări. Cu ani în urmă am văzut câteva dintre ele la Muzeul Național al Indianului American de pe Mall-ul din Washington, D. C.



Fig. 16. A.S. Ionescu în expoziția Grand Procession, Heard Museum, Phoenix, Arizona, august 2019.

Păpușile au fost aranjate în vitrine în așa fel încât să pară că se află într-o paradă a costumelor tradiționale de la începutul sau finalul unui fastuos Pow-wow (ceremonie amerindiană). De aici și inspiratul titlu al manifestării, *Marea procesiune* (Fig. 16).

Departă de a fi doar o „joacă” iar eforturile de confecționare a păpușilor departe de a fi menite distrării copiilor, *Grand Procession* este o expoziție etnografică în toată regula și o lecție de artă vestimentară tradițională amerindiană din perioada de apogeu a acestor triburi.

Adrian-Silvan Ionescu

Thielska Galleriet – Galeria de artă Thiel din Stockholm

Una dintre cele mai impresionante galerii de artă modernă din Stockholm, *Thielska Galleriet*, dizolvă în universul său magnetic mesajul operelor de artă expuse, gândul și emoția receptorului de artă fascinat de ceea ce vede, istoria palatului și a fondatorului său, Ernest Thiel, precum și atmosfera grădinii sale încântătoare, cu sculpturi care te predispun la contemplație.

Istoria galeriei este o poveste de succes a statului suedez, care achiziționează colecția de artă și micul palat al bancherului suedez Ernest Thiel în 1924, pentru a deschide galeria către public în 1926, păstrând aproape intacte condițiile originale ale edificiului. Clădirea este opera celebrului arhitect suedez Ferdinand Boberg (n. 1860 – d. 1946), care va finaliza construcția în 1907, după aproximativ 3 ani de la începerea lucrărilor. Impunător prin arhitectura sa ce combină stilul târziu al Art Nouveau-ului cu elemente de arhitectură orientală și sud-europeană sau elemente amintind de Renașterea italiană, palatul se află situat pe insula Djurgården aparținând orașului Stockholm, în Kungliga Nationalstadsparken (Parcul Regal Național al Orașului) (Fig. 1).



Fig. 1. Thielska Galleriet în Stockholm, Djurgården, mai 2019. Foto: Isabella Drăghici.

Galeria cuprinde, la etaj, colecția permanentă, iar la parter, expozițiile temporare. Printre artiștii reprezentativi ai colecției permanente se află nume faimoase ale istoriei artei precum Edvard Munch, Paul Gauguin, Henri Toulouse-Lautrec, Auguste Rodin, dar și artiști suedezi consacrați din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începuturile secolului al XX-lea, precum Bruno Liljefors, Carl Larsson, Eugène Jansson, Anders Zorn, Carl Wilhelmsson, August Strindberg (pictură) sau Tobias Sergel și Gustav Vigeland (sculptură). În perioada în care am vizitat galeria, în mai 2019, expoziția temporară cuprindea lucrări ale surorilor Lisbet Jobs (n. 1909 – d. 1961) și Gocken Jobs (n. 1914 – d. 1995), expoziție intitulată *Surorile Jobs – ceramică și textile. Modele ale bucuriei și artă florală*.

Figură proeminentă pe scena economică a Suediei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începuturile secolului al XX-lea, bancherul Ernest Thiel (n. 1859 – d. 1947), fiind un mare pasionat de artă, achiziționează și comandă lucrări ale artiștilor contemporani suedezi, danezi sau norvegieni, în principal, susținând, în același timp, o activitate de mecenat față de aceștia și față de Asociația Artiștilor din Stockholm. Datorită numărului impresionant de lucrări la care ajunsese colecția sa, Thiel hotărăște să construiască o vilă în care să expună operele de artă și în care să și trăiască alături de familia sa. Astfel, arhitectul suedez Ferdinand Boberg, faimos prin proiectele sale prin care a creat pavilioanele de artă ale Regatului Suediei la expoziții de artă internaționale, precum și prin alte proiecte emblematice de arhitectură

din Stockholm, este angajat să creeze micul palat în care familia Thiel va locui până în 1924. Prin intermediul soției sale, Signe Maria Hansen, Ernest Thiel ia contact cu opera filosofului Friedrich Nietzsche și regăsește afinități cu ideile acestuia. Bancherul traduce astfel în limba suedeză *Așa grăit-a Zarathustra*, susținând financiar apariția unei ediții de colecție a operei filosofului german. Aprecierea deosebită pe care a purtat-o lui Nietzsche se reflectă și în comenzile pe care le-a ordonat lui Edvard Munch, după moartea filosofului: o mască mortuară a lui Nietzsche, precum și un portret al acestuia în ulei pe pânză, aflate în colecția permanentă a galeriei. De asemenea, Arhiva Nietzsche din Weimar, Germania, fondată de sora filosofului, Elisabeth Förster-Nietzsche, va fi sprijinită financiar în mod semnificativ de către Ernest Thiel începând cu 1908, fiind transformată astfel în centru de cercetare. Bancherul suferă însă o diminuare drastică a resurselor sale financiare în urma Primului Război Mondial și este nevoit astfel să își vândă locuința, alături de colecția sa de artă, statului suedez, care o achiziționează în 1924 și o deschide publicului sub numele de Thielska Galleriet (sau Galeria Thiel) în 1926.

Colecția permanentă a galeriei se extinde în două săli de dimensiuni medii și o sală de mari dimensiuni aflate la etajul palatului, toate cele trei încăperi fiind luminate în mod natural prin acoperișul de sticlă al clădirii (Fig. 2). Camera turnului și alte camere de dimensiuni mai mici aflate la etaj cuprind și ele alte lucrări de mare valoare artistică. Polivalente emoții și semnificații estetice reverberează în operele de artă expuse, ce traduc pentru vizitatorul contemporan atmosfera artistică a începutului secolului al XX-lea.



Fig. 2. Thielska Galleriet – Sală de expoziție înfățișând câteva lucrări din colecția permanentă (artiști suedezi).
Foto: Isabella Drăghici.

Cea mai mare colecție de lucrări a lui Edvard Munch (n. 1863 – d. 1944) din afara Norvegiei, țara natală a artistului, cuprinzând peste 120 de creații de mari și mici dimensiuni, se află în Thielska Galleriet. Fie că sunt picturi în ulei pe pânză, litografii, gravuri, grafică, desen, sculptură, lucrările lui Munch așează Thielska Galleriet în centrul vieții culturale europene și internaționale. Munch a fost unul dintre cei mai prețuiți artiști de către Ernest Thiel. Mecena și prieten apropiat al pictorului, bancherul îl remunerează pentru creațiile sale pe măsură. Se cunoaște că lucrările lui Edvard Munch au crescut semnificativ ca valoare financiară pe piața de artă internațională în urma proliferei perioade în care Munch a lucrat pentru Ernest Thiel. Și în lucrările sale din această colecție de artă putem remarca stilul său unic inconfundabil, la granița dintre expresionism și simbolism, reprezentând angoasele omului modern cu finețe și profunzime, estompând barierele formelor între concret și viața psihică a individului, între material și imaterial, între dorință, suferință, iubire și aneantizare. În figura 3, în plan îndepărtat, se pot observa câteva dintre tablourile lui Munch aflate în sala mare a galeriei de artă, acestea fiind, în ordine, dinspre stânga spre dreapta, următoarele: *Familia* (1903, ulei pe pânză), *Friedrich Nietzsche* (1906, ulei pe pânză), *Portretul lui Ernest Thiel* (1907, ulei pe pânză), *Portretul doamnei Förster-Nietzsche* (1906, ulei pe pânză), *Eken* (1906, ulei pe pânză), *Câmp cu zăpadă* (1907, ulei pe pânză), *Copilul bolnav* (1907, ulei pe pânză, variantă a celebrei picturi cu același nume) și *Trei copii* (1905, ulei pe pânză) (Fig. 3).

În centrul sălii despre care vorbim, în prim plan, se află o sculptură de mici dimensiuni a lui Auguste Rodin, *Cele trei sirene* (cca. 1897, marmură) care amintește de senzorialitatea și senzualitatea lucrărilor acestui artist (Fig. 4), un contrapunct al atmosferei tablourilor lui Munch, dominate de anxietate, suferință și singurătate.



Fig. 3. Thielska Galleriet – Sala Mare a colecției permanente. În plan îndepărtat, tablouri ale lui Edvard Munch.
Foto: Isabella Drăghici.



Fig. 4. *Cele trei sirene*, Auguste Rodin, 1897, sculptură în marmură, Thielska Galleriet.
Foto: Isabella Drăghici.

De amintit și o altă lucrare semnificativă a lui Munch din Galeria Thiel. În camera turnului, printre creațiile sale de mare valoare artistică se află și o litografie din 1895 intitulată *Țipătul* (Fig. 5), având aceeași temă ca faimoasa lucrare omonimă a artistului din Muzeul Munch, Oslo, Norvegia.

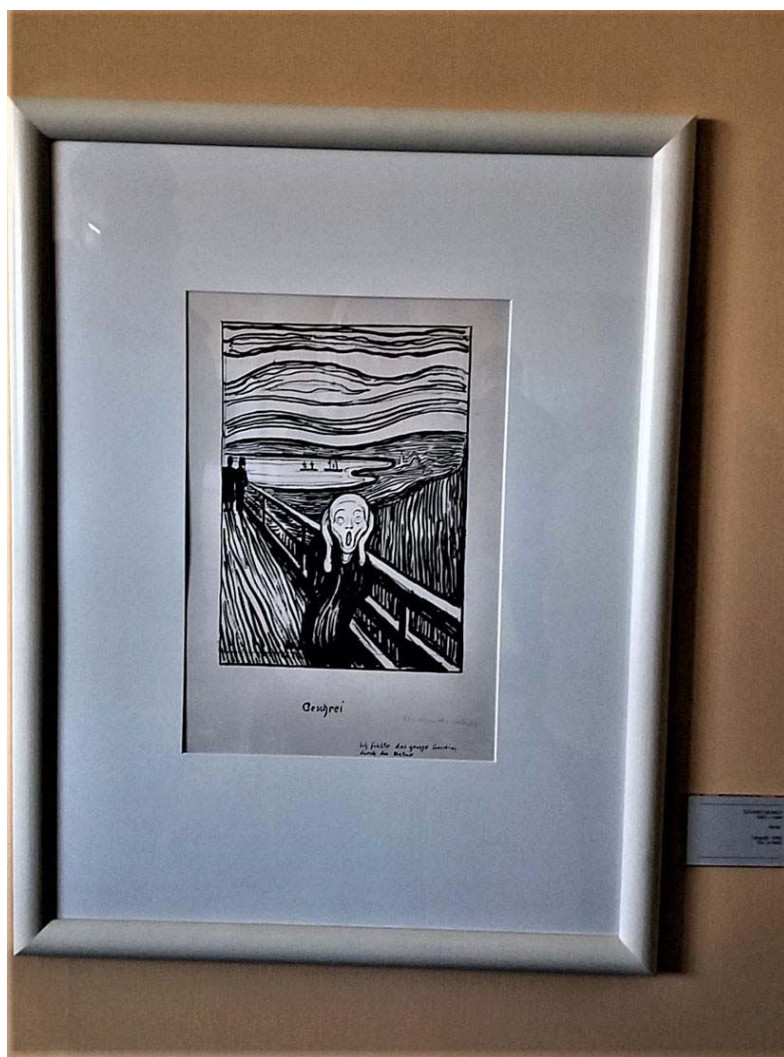


Fig. 5. *Țipătul (Skriket)* de Edvard Munch, 1895, litografie, Thielska Galleriet.
Foto: Isabella Drăghici.

Iubitorii de teatru ar fi surprinși să afle poate că August Strindberg (n. 1849 – d. 1912), celebrul dramaturg suedez, a fost și pictor. Câteva dintre tablourile acestuia aparțin colecției permanente din Thielska Galleriet. Considerat un pionier al expresionismului, Strindberg pictează însă ocazional, mai ales peisaje marine din arhipelagul Stockholm dominate de valuri și furtuni, sau peisaje stâncoase învăluite în general în griuri expresive ce oglindesc zbuciumata sa viață interioară (Fig. 6).

Coborând la parter, ai ocazia să descoperi un alt tip de artă. Expoziția temporară a dezvăluit publicului aspecte ale vieții rurale tradiționale suedeze și ale imaginarii colectiv scandinav, transfigurate de cele două artiste, Lisbet și Gocken Jobs, în lucrări create utilizând pattern-uri florale decorative, alternând cu imagini reprezentând evenimente din viața comunității precum nunta sau nașterea, sau cu o imagistică religioasă tradițională similară oarecum cu imagistica picturii naive a icoanelor pe sticlă românești, aplicată însă pe țesături, printuri sau ceramică. Ingenuitatea, spiritul ludic și bucuria care emană din aceste lucrări, cromatica vie care prinde formă în elemente botanice atent elaborate, lumea de basm din imaginarii popular transpusă prin elemente simbolice în aceste creații de o simplitate vibrantă schițează lumea de poveste a surorilor Jobs (Fig. 7).



Fig. 6. *Studiu de peisaj (Landskapsstudie)* de August Strindberg, 1905, ulei pe pânză, Thielska Galleriet.
Foto: Isabella Drăghici.



Fig. 7. Un triptic de inspirație religioasă realizat de surorile Jobs (print pe pânză), Thielska Galleriet. Foto: Isabella Drăghici.

Ca să savurezi pe îndelete atmosfera artistică de aici, nu poți să nu te oprești în grădina ce înconjoară Thielska Galleriet, unde este găzduită și lucrarea lui Rodin, *Umbra*, sculptură a cărei semnificație vorbește nu doar despre Rodin, dar și despre fondatorul galeriei. Sub stanca pe care se află această sculptură este îngropată urna funerară a lui Ernest Thiel. Umbra timpului a trecut în neființă oamenii remarcabili care au făcut posibilă existența acestei galerii de artă. Dar chiar dacă oamenii sunt pieritori, ei trăiesc prin frumusețea

și generozitatea lăsate în urmă de faptele lor. Vizitând Thielska Galleriet, ai sentimentul că existența ta capătă semnificație mai profundă în contactul cu operele de artă. Aici te simți acasă. Așa cum și-a dorit și fondatorul ei. Frumusețea îți dilată centrul privirii și centrul inimii. Și pentru că trăiești la cote mai înalte verbul ființării, dorești să afli mai mult. De la *a fi* la *a cunoaște*, iar mai apoi la *a iubi* nu e decât un pas. Iată o experiență completă a cărei sursă o poți rezuma în două cuvinte: Thielska Galleriet!

Isabella Drăghici

Expoziția *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*

Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române, 26 iunie – 19 iulie 2019

Cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la încetarea din viață a lui Gheorghe Petrașcu (1872-1949), Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române l-a comemorat pe maestrul picturii românești interbelice, una dintre cele mai originale individualități creatoare ale timpului său, prin expoziția *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*, organizată la galeria „Theodor Pallady” (26 iunie – 19 iulie 2019).

Au fost prezentate publicului lucrări de grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe, care deține câteva sute de desene și gravuri semnate de Petrașcu, majoritatea achiziționate de la familia acestuia: desene din perioada studiilor müncheneze și pariziene, autoportrete, schițe reprezentând membri ai familiei, figuri feminine în interior, personaje surprinse în natură, pe malul mării sau în cadru citadin. Ansamblul lucrărilor a fost completat expozițional cu o serie de fotografii, unele dintre ele inedite, ce au trasat un parcurs documentar al biografiei pictorului.

Autoarea demersului a ales titlul expoziției *Omul și peisajul*¹, pornind de la observația Eleonorei Costescu din monografia dedicată lui Petrașcu privind „raportul om-natură” ca unitate indisolubilă², așa cum se degajă din peisajele ce adesea includ prezența umană, parafrazând titlul unui articol de O.W. Cisek referitor la pictura lui Corot, pentru a sublinia aspectul particular al legăturii creației lui Petrașcu cu natura și cu pământul natal și, totodată, pentru a contura un climat prielnic receptării personalității artistului de către privitorul contemporan.

Pictor cu o operă singulară, telurică și febrilă, Petrașcu s-a afirmat în pictura românească prin sobrietatea registrului cromatic, prin forța evocării tactile a realului observat, construcția arhitecturală a tabloului, sugestia poetică de mineralizare a materiei picturale pe pânză. Încă din timpul formării academice, Petrașcu se dovedește un spirit ultra selectiv, știind să evite fixarea în formulele oficiale ale maestrilor cu care studiază la București, München și Paris, să treacă prin filtrul gustului și temperamentului său exemplul lui Grigorescu, pe care îl admiră, să nu se lase contaminat de pitorescul sau edulcorările impresioniste atotprezente la începutul secolului al XX-lea. Independent, avid de experiențe vizuale noi, e stăpânit de vocația călătoriei prin care se instruește permanent, vizitând marile muzee ale lumii, călăuzit de un puternic instinct al tradiției picturalității reprezentată de maestrii colorști, clasici și moderni, precum Tițian, Vélasquez, Rembrandt, Delacroix, Goya, Manet, Van Gogh, Cézanne, Matisse. Deosebit de activ în mediul artistic național și internațional, a avut numeroase expoziții personale, începând cu 1900, până la marile retrospectivă din 1933, 1936, 1940, a fost membru fondator al societăților artistice Tinerimea Artistică și asociația Arta, membru în juriile Saloanelor oficiale. A cunoscut faima și consacrarea de timpuriu, primind distincții importante precum marele premiu la Expozițiile Internaționale de la Barcelona (1929) și de la Paris (1937), Legiunea de onoare acordată de Guvernul Francez (1933) și calitatea de membru al Academiei Române, oferită întâia oară unui artist plastic (1936).

Potrivit unui artist de talia lui Petrașcu, intrat în legendă încă din timpul veții, s-a scris foarte mult despre opera sa. S-au emis aprecieri timpurii, unele eronate sau confuze, altele vizionare, valabile și astăzi, s-au adus contribuții esențiale la înțelegerea picturii sale prin monografii și studii de sinteză. Momentul de zenit al receptării critice a fost atins în anii 1972 –1973, când majoritatea muzeelor din țară au celebrat centenarul nașterii pictorului, iar cei mai importanți critici ai perioadei au comentat evenimentul, marcând o nouă etapă a înțelegerii vieții și operei artistului³. O retrospectivă Petrașcu nu a mai fost organizată în

¹ Cătălina Macovei (coord.), *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, București, 2019, 158 p. (cat.).

² Eleonora Costescu, *Gheorghe Petrașcu*, Ed. Meridiane, București, 1975, p. 24.

³ Alături de monografia deja menționată a Eleonorei Costescu, amintim cataloagele semnate de Doina Schobel și Paula Constantinescu, *Expoziția de pictură G. Petrașcu*, Muzeul de Artă al RPR, 1972 și Mariana Văzdăuțeanu, *Gheorghe Petrașcu*,

ultimele trei decenii, iar ampla expoziție deschisă astăzi la Biblioteca Academiei Române năzuiește să ridice întrebări și să suscite noi interpretări din prisma graficii pictorului, apreciată de-a lungul timpului de autori precum George Oprescu (1940), Tudor Vianu (1943), Ionel Jianu (1945), Theodor Enescu (1973), Vasile Florea (1989) ca o contraparte la fel de valoroasă a creației sale.



Autoportret cu pălărie, tuș cu peniță, cat. 3, B.A.R.

Grafica a fost o preocupare constantă pentru Petrașcu, acompaniind opera sa pictată încă de la prima expoziție personală din 1900, sporind mereu numărul acesteia odată cu participarea la Saloanele oficiale de desen și gravură, producție ce a culminat în deceniul 1926-1936. Grafica și pictura evoluează paralel, se completează și se suprapun, pornind de la desenul cu statut de studiu, copie după maștri sau schiță ce fixează imaginea pregătitoare a unui tablou, până la desenul și gravura de sine stătătoare sau la exercițiile de virtuozitate precum translația unor motive din pictură în desen sau gravură.

Tematica abordată este restrânsă, gravitând în jurul universului familial, cu portrete ale soției și ale copiilor, autoportrete, peisaje în care figura umană apare doar simbolic, ca siluetă integrată momentului și ambientului, peisaje citadine în care arhitectura vetustă joacă rolul personajului principal. Două categorii tematice favorite din pictura lui Petrașcu, natura statică și interiorul-atelier, subiecte care îi stimulau apetitul pentru culoarea-materie modelată aproape sculptural pe pânză, nu se regăsesc în creația sa grafică. Tratarea acestora cu mijloace grafice ar fi luat aspectul unei țesături aride, al unui *disegno* solicitând lux de perspectivă și de acuratețe geometrică, ceea ce ar fi însemnat un impuls contrar sensibilității sale, o „eroare de gust în care artistul nu a căzut niciodată”⁴.

Viziunea grafică a lui Petrașcu este prin excelență picturală, urmărind cu pregnanță acest efect prin practicarea tuturor tehnicilor grafice: creion, cărbune, cretă, tuș, acuarelă, pastel și guașă, acvaforte și acvatinta, modalități de expresie adesea combinate. Plăcerea liniei puternic reliefate, vitalitatea și savoarea ductului, vibrația accentelor, volumul sintetic redat prin contraste pot fi recunoscute de la primele desene

desenator și gravor, Muzeul de Artă al R.P.R., 1972, precum și studiile semnate de Aurel Broșteanu, Ion Frunzetti și Theodor Enescu din *Colocviul Petrașcu*, în „Arta”, nr. 3, 1973.

⁴ Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în catalogul *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 3 -31 martie 1940, articol publicat mai întâi în revista „Gândirea”, mai, 1938.

academice, nuduri feminine și masculine din perioada 1893-1899, studii de atelier ce lasă să se întrevadă temperamentul și marea forță de evocare a realului a pictorului de mai târziu.

Desenele realizate în primul deceniu de la încheierea studiilor, reflectând experiența primelor călătorii în Bretania, pe urmele lui Grigorescu, la Vitré, a periplului prin muzeele europene de la Londra, Anvers, Haga, Amsterdam, Haarlem, Munchen, Dresda (1902) – în urma căruia s-a păstrat un valoros caiet de schițe și însemnări⁵ – și a primei călătorii în Italia, la Napoli și Florența (1904), depun mărturie despre capacitatea enormă de asimilare a artistului într-o perioadă de desăvârșire lentă a gustului și a stilului personal. Dintre copiile după Tițian aparținând acestei etape, au fost expuse astăzi desenele în pastel pe hârtie gri *Sf. Ioan Botezătorul* (1912) și *Venus* (1912-1916), lucrări cu caracter de interpretare liberă în care primează linia rapidă și expresivă, căutarea francheții în poza personajului și a rafinamentului cromatic.

Din ansamblul desenelor din anii 1910-1916 se distinge seria portretelor soției și copiilor artistului, un moment de efervescență creatoare stimulat de simplitatea și căldura intimității familiale, de atmosfera duioasă a scenelor materne. Bucuria nașterii fiului său Gheorghe, în 1912, este exprimată în compoziții cu siluete conturate puternic, în perspective surprinse cu măiestrie și naturalețe, ca în „Familia artistului” sau „Copil dormind”, ori în portretul pruncului, alintat Iorguleț sau Piky, concentrându-se asupra moliciunii și rotunjimii chipului văzut de aproape, precum în „Cap de copil”. Caracteristica acestor desene este linia continuă, energică, obținută cu cărbunele ce lasă urme de negru catifelat pe hârtia gri, luminată pe alocuri cu cretă albă, într-un traseu spontan și sinuos, construind viguros formele.



Familia artistului (1912), cărbune, creioane colorate, pastel, cretă, cat.18, B.A.R.

Preocuparea pentru peisaj reflectă numeroasele sale călătorii și interesul acordat naturii, mai cu seamă în strânsă legătură cu arhitectura vernaculară, de la ulițele și casele simple de la țară (1913-1914), la străduțele și clădirile medievale ale Sighișoarei, satele sărăcicioase de la Dunăre, terasele și geamiile din

⁵ *Carnet cu schițe și însemnări*, 17x12,5 cm, Colecția arh. Gh.Petrașcu, comentat pe larg de Theodor Enescu în *Sentimentul permanent al marii tradiții picturale*, în SCIA, T 20 , nr. 1, 1973.

Balcic (1920-1922), până la casele vechi de la Vitré, deschiderile portului din Marsilia, podurile și palatele din Veneția și Chioggia (1924), zidurile și porțile din Spania, de la Toledo (1929). Dacă peisajele de început sunt lucrate în creion conté, tuș sau cărbune, pe alocuri acuarelitate discret, caracterizate de construcție masivă și grafism dens și apăsător, după contactul cu atmosfera mediteraneană și cu Balcicul, la începutul anilor 1920, lucrările devin mai spontane și mai clare.

Treptat maniera de lucru se rafinează, caracterizată de o rețea de linii direcționate cu dexteritate, compusă din suprapuneri multiple de tușuri, creioane colorate și acuarele, stratificări din care apar efectele de contrast și de profunzime, într-o „atmosferă generală cu iradiere cu aspect de fluid hieratic”⁶. Câteva lucrări ilustrează magistral această nouă etapă stilistică a lui Petrașcu, dintre care menționăm „Răsărit de soare la mare”, remarcabilă prin efectul de luminozitate reținută și mișcarea concentrică a razelor spectrale, și „Peisaj cu moară de vânt din Bretania” (1925-1926, lucrare ce are și o variantă nocturnă), etalând același regim misterios al luminii și sugestia dinamicii circulare a aerului.



Vânătorul (1930), tușuri colorate, cat. 25, B.A.R

Peisajele animate de prezența umană se înmulțesc cu timpul, urmând teme elaborate anterior în pictură, precum femeii la malul mării, ferite de soare de umbrele cochete, cu veșmintele fluturând în contrejour, sau subiecte care se regăsesc mai rar în pictură, femeii surprinse în interior, în grădină sau la plimbare în pădure. Exceptând titlurile lucrărilor din care uneori aflăm că este vorba despre soția pictorului, Lucreția, surprinsă pe malul Ialomiței, în grădină sau citind în casa-atelier de la Târgoviște, figurile nu sunt individualizate, făcând parte din ansamblu ca un fel de „apariții” ale locului și atmosferei.

Unul dintre rarele portrete masculine în peisaj, neindividualizat ca figură, însă a cărei identitate o cunoaștem este „Vânătorul” (1930). Desenul în creioane și tușuri colorate îl reprezintă pe fiul pictorului, viitorul

⁶ Cătălina Macovei, *op. cit.*, p. 5.

arhitect Gheorghe Petrașcu, cel care a adăugat pe verso titlul „În pădure la Târgoviște” și din a cărei colecție provine lucrarea aflată la Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Compoziția este o țesătură intricată de verticale și oblice care sugerează, din suprapunerea culorilor, desigur tainic al pădurii, accentuează figura elansată a vânătorului, aidoma trunchiurilor copacilor, postura sa la pas atent cu pușca în mână, cămașa albă ca pată luminoasă în umbra frunzișului. Eleganța siluetei tânărului, atitudinea sa de concentrare și albul ireal al cămășii subliniază efectul de concretețe al imaginii, chiar în absența detaliului realist redat, așa cum artistul lasă să se întrevadă și în celelalte versiuni ale lucrării, un desen în tuș, în care studiază atitudinea „înlemnită” a figurii, și o pictură în ulei, anterioară desenului colorat, intitulată „În pădure”⁷.

Un capitol mai puțin întins al graficii lui Petrașcu⁸, gravura a fost o preocupare sporadică, dar salutară în creația sa, realizând câteva capodopere ale genului în acvaforte, ce amintesc de maeștrii gravurii universale, Rembrandt și Goya, precum și intensificări ale unor reușite proprii din pictură, lucrări executate ca partiturile unor piese muzicale scrise inițial pentru un alt instrument.

Începe să practice tehnica acvaforte în 1918, inițiat în atelierul pictorului Ipolit Strâmbu, cu lucrări de format mic în care se concentrează asupra portretelor soției și copiilor săi, majoritatea transpunerii pe placă ale unor desene sau picturi. Sub impulsul creat de Societatea „Graphica”, din 1916, și de apariția Salonului oficial de desen și gravură, în 1928, Petrașcu revine în forță la gravură, expunând numeroase lucrări începând cu al doilea Salon specializat, supranumit Salonul de toamnă, după fecunda călătorie întreprinsă în Spania.

Anii 1929-1932 sunt cei mai productivi, când expune numeroase gravuri ce reprezintă peisaje din țară și din străinătate, autoportrete, personaje surprinse în atitudini variate precum faimoasa „Chitaristă”. Câteva dintre stampele în care excelează, superioare desenelor sau picturilor inițiale, sunt „Case la Vitré” și „Poarta Soarelui la Toledo”, cu variantele lor nocturne, definitive pentru tendințele sale către abstractizare prin construcția riguroasă de sorginte cézaniannă și poetica gestuală a petei de lumină explozivă.



Poarta Soarelui din Toledo (1931), acvaforte pe hârtie vergé, cat. 50, B.A.R.

⁷ Vezi catalogul *Expoziției G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 18 martie-1 aprilie 1936, ilustrație cat. 61.

⁸ La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române se află întreaga colecție de gravuri aparținând lui Gh. Petrașcu, cca 60 de exemplare, ca și numeroase plăci de zinc pentru gravură, v. Cătălina Macovei, *op. cit.*, p.6.

Expoziția *Omul și peisajul în grafica lui Gh. Petrașcu* organizată de Cabinetul de Stampe al Academiei Române ne-a invitat să privim această parte a creației sale ca pe un laborator ce permite sesizarea proiecțiilor compoziționale, atât de puțin evidente, cum s-a observat, sub materia păstoasă în care artistul își îmbracă tablourile, infuzia ideilor și soluțiilor înnoitoare, în efortul analitic implicat de trecerea subiectelor din pictură în desen și gravură, autoanaliză ce i-a permis să evolueze permanent de-a lungul timpului. Fără a ne fi propus, în cadrul limitat al unei cronici, de a deschide noi căi de interpretare inspirate de studiul comparativ al picturii și graficii lui Petrașcu, remarcăm faptul că acesta constituie o direcție întemeiată de investigare a operei sale pictate – caracterizată de ermetismul unui „abstractor de chintesențe”, cum îl numește Frunzetti la un moment dat pe Petrașcu⁹ – pictură care și astăzi uimește privitorul.

Virginia Barbu

Expoziția *Toulouse-Lautrec: résolument moderne*, Grand Palais, Paris, 9 octombrie 2019 – 27 ianuarie 2020

La Grand Palais, din Paris s-a deschis o mare expoziție dedicată unuia dintre cei mai interesați și singulari artiști ai finelui de secol XIX, Henri de Toulouse-Lautrec (Fig. 1, 2). Din 1992 nu a mai fost organizată o asemenea retrospectivă. Cea de față are intenția, așa cum o enunță și titlul, să demonstreze, într-un discurs cronologic și tematic, prin cele 225 de lucrări de pe simeză, modernitatea pictorului.



Fig. 1. Grand Palais cu afișele expoziției *Toulouse-Lautrec: résolument moderne*, foto A.S. Ionescu.

În ampla și diversă mișcare artistică franceză a acelei perioade încă dominată de bătrâni impresioniști și de emulii lor postimpresioniști, între care se manifestau, tot mai pregnant, simboțiștii și nabiștii, tânărul conte era o singularitate prin fizicul său, prin apariția sa spilcuită într-un mediu boem destul de neglijent cu ținuta din lipsa banilor și a vieții agitate, cât și prin creația sa imposibil de etichetat și de introdus într-o matrice. Prin eleganța manifestă, uneori exagerată, el încerca să distragă atenția de la diformitatea sa, cauzată de un accident infantil și de o lipsă a calciului din sistemul osos ce-i produsese un semidorfism. De fapt, până la bazin era normal, avea toracele și brațele unui bărbat obișnuit, chiar puternic, doar capul era supradimensionat și picioarele scurte, subdevoltate, rămase ca la vârsta adolescenței.

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa – sau Monfa – (1864-1901) era ultimul vlăstar al unei familii de veche nobleță franceză cu rădăcini în vremea Cruciadelor. Părinții, cu lung arbore genealogic, posesori de castele, erau veri primari – de aici poate și degenerescenta micului Henri. Tatăl, contele Alphonse, locotenent

⁹ Ion Frunzetti, *Un pictor al potențării realității*, în *Arta*, nr. 3, 1973.

de lăncieri, demisionat din armată, era un excentric pasionat de echitație, de vânătoare și de travestiuri. Mama Adèle, provenea din familia viconților Tapié de Céleyran. Era o femeie virtuasă, cu vaste lecturi și foarte preocupată de creșterea și educarea progenerii cu sânge albastru. Părinții s-au despărțit când fiul avea doar patru ani și el a rămas alături de mamă, care i-a fost devotată tot restul vieții.



Fig. 2. Intrarea în expoziția *Toulouse-Lautrec: résolument moderne*, foto A.S.Ionescu.

După ce, la 14 ani, și-a rupt un picior iar anul următor, pe celălalt, într-o banală căzătură, micul Henri a fost o vreme ținut la pat; pentru a-și omorî plictiseala, s-a apucat de desen și pictură, fiind foarte dotat pentru artă ca, de altfel, toți membrii familiei sale, dar care abordau plastica doar pentru divertisment, pentru un exercițiu al ochiului și al mâinii dar fără vreo intenție de a-și afirma calitatea de artist, fie el și amator căci asta ar fi fost dezonorant pentru un nobil. Alături de tatăl său, iubitor al cailor, era destinat să devină un călăreț fără cusur, un mare vânător și un aristocrat în toată puterea cuvântului. Averea familiei era suficientă pentru a-i asigura un trai opulent, fără griji: 1000 hectare de vie, un castel și mai multe reședințe elegante. Mai târziu, artistul avea să spună că „Dacă aş fi avut picioarele puțin mai lungi, n-aş fi făcut vreodată pictură.”

Dându-și seama că arta este vocația sa, în 1882, la 18 ani, a părăsit orașul natal Albi și a venit la Paris, unde a intrat să studieze în atelierul lui Léon Bonnat și, când acesta a renunțat la cursurile particulare, tânărul conte s-a mutat la Fernand Cormon unde s-a perfecționat timp de 5 ani. A deprins toate subtilitățile expresive ale desenului pentru ale cărui curențe fusese criticat de Bonnat. Cormon l-a apreciat deosebit de mult și i-a propus să illustreze poemele lui Victor Hugo, fapt ce l-a flatat pe Henri, deși proiectul nu s-a finalizat. S-a exersat în portret pe care l-a practicat, toată viața, cu multă inspirație deși nu s-a manifestat ca portretist de salon. Nu l-au atras natura statică și peisajul. Despre acesta din urmă spunea: „Doar figura există, peisajul nu este și nu trebuie să fie decât un accesoriu: pictorul peisagist pur nu este decât o brută. Peisajul nu trebuie să servească decât la a face să fie mai bine înțeles caracterul figurii”¹.

În 1884 execută, totuși, un peisaj, parodiind marea compoziție a lui Pierre Puvis de Chavannes *La Bois sacré cher aux Arts et Muses*, în care, alături de muze și de efebi nuzi, a inclus un grup de colegi plasticieni în haine sobre, bărboși, cu țiștrul pe cap, între care s-a autoportretizat, cu spatele, în plin proces al urinării. Era o formă de a persifla, cu bonomie, simbolismul și ultimele zvâcniri ale academismului chiar dacă, un mare număr de portrete din anii săi de studiu, erau de pură extracție academistă (portretul mamei, *Carmen Gaudin*, *Carmen roșcovana*, *Émile Bernard*, *Gustave Lucien Dennery*, *Spălătoreasa*, *La Grenelle – așteptarea*, *La Bastilia – Jeanne Wenz*). Îi plăcea să picteze femei cu păr roșu. Carmen Gaudin îi poza adesea ea fiind model profesionist dimineața și cântăreață seara, în cabaretul lui Aristide Bruant, unde evolua sub numele de scenă Rosa la Rouge pentru coafura sa cu nuanțele amurgului.

¹ Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901. Peintre*, Paris, 1926, p. 192.



Fig. 3. Vincent van Gogh, cretă colorată pe carton, 1887, Van Gogh Museum, Amsterdam.

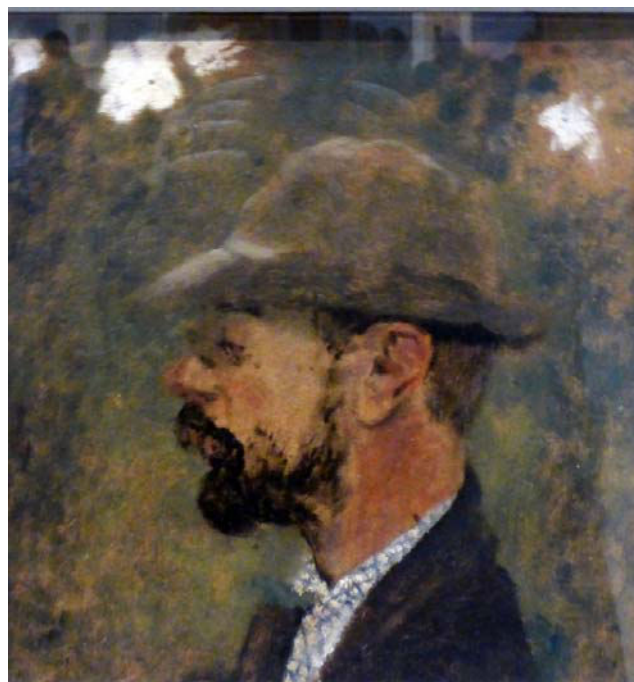


Fig. 4. Edouard Vuillard, Profilul lui Toulouse-Lautrec, ulei pe carton, c. 1898, Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi.

În atelierul lui Cormon i-a avut colegi pe Louis Anquetin, Émile Bernard și Vincent van Gogh cu care s-a împrietenit la cataramă. Ultimului i-a executat chiar un portret, în cretă colorată, din profil (Fig. 3). Atât de mult îl iubea și îl admira pe acest ciudat misionar olandez cu păr și barbă roșie care își descoperise vocația de artist și, autodidact, lucra exact cum simțea, încât atunci când un pictor belgian, minor și uitat acum, Henry de Groux, i-a criticat lucrările și a refuzat să expună alături de el, Lautrec, ca un adevărat senior și spadassin din vechime, l-a provocat la duel pe ofensator. Speriat, acesta și-a cerut scuze și diferendul s-a aplanat. Așa a intrat în mediul artistic parizian dar, mai ales, a luat contact cu lumea voioasă din Montmartre, cu dansatoarele de cabaret, cu actorii de vodevil și de teatru dramatic, cu acrobații și comedienții de circ, cu plasticienii, confrății săi. Primul spațiu de expunere a fost chiar un cabaret, Le Mirliton, al prietenului Aristide Bruant, căruia i-a executat un afiș memorabil, cu fularul roșu și, drept baston, un ciomag noduros. Deși frecventa mediul boem, suburban, voios și antrenant, boema nu-i era, totuși, deloc dragă – și-a menționat această neplăcere într-o scrisoare – el păstrându-se, în suflet, un pur aristocrat.

Așa cum el vedea pe alții, și alții îl vedeau pe el – un portret din profil datorat lui Edouard Vuillard îl reprezintă cel mai bine (Fig. 4). Colegul Henri Rachou i-a făcut un portret de tinerețe, la 19 ani, când studia la Cormon și încă nu-și lăsase barbă

Tânărul conte – rămas, în sinea sa, un etern copil – se juca tot timpul, se distra pe socoteala sa și pe a altora – a tuturor. Nu o făcea malițios, cu acea răutate manifestă a estropiaților, ci o practica plin de voioșie, cu generozitate, spre a anima atmosfera în jurul său, a-i face și pe alții să râdă în hohote de șotiile sale. Deși vorbea cu oarecare greutate, era foarte volubil, glumeț, plin de spirit, avea un glas plăcut și cânta frumos. Era camaradul ideal pentru orice societate. Dar, putea deveni caustic cu aceia care credeau că-l pot pune la încercare cu câte o întrebare nepotrivită. Când un ministru i-a cerut să-și comenteze opera, contele a răspuns, cinic: „Pictura este precum fecala. Se simte dar nu se explică”.

Ca într-un bal al vieții – așa cum i-a și fost viața, sau cum și-a transformat-o el pentru a uita de defectele fizice – el și-a asumat poziția de maestru de ceremonii și de promotor al tuturor formelor de distracție pariziană, șantan, circ, operetă, teatru, curse de cai, de biciclete sau de automobile. Și-a ales un anturaj voios, în cabarete, cu muzică și dans, cu jongleri și saltimbanci, s-a cufundat în alcooluri, pentru a uita. Dar prin arta sa a imortalizat o lume care își trăia clipa știindu-se a fi destinată rapidei dispariții, atât datorită schimbării modelor și gusturilor cât și a epuizării fizice și morale cauzate de viața dusă prea intens. Nu a făcut-o cu vreo intenție moralizatoare, așa cum făcuseră alții în aceeași perioadă: el trata cu noblețe subiectele triviale.



Fig. 5. Afiș pentru fotograful P. Sescou, Biblioteca Națională a Franței, Cabinetul de stampe și de fotografii.

A iubit fotografia dar nu a practicat-o. În schimb, nu pierdea ocazia să pozeze pentru prieteni și fotografi profesioniști – pentru unul dintre ei, Paul Sescou din Place Pigalle, a făcut chiar un afiș (Fig. 5). Îi plăceau travestiurile care îi ofereau călătorii în spațiu, în timp și chiar în alt sex, pe care el nu le putea întreprinde: doamnă cu pălărie și boa de blană în jurul gâtului, rulat peste gulerul unui macferlan în carouri, muftiu chemând credincioșii la rugăciune, japonez în meditație (luând o expresie hilară, privind sașiu), clown. Și-a luat portretul și în atelier, astfel realizând valoroase documente cu operele pe care le elaborase: într-un cadru luat de Maurice Joyant apare, cu spatele spre obiectiv, lucrând, concentrat, la marea sa pictură *Le danse au Moulin Rouge*; în alta, având în mijloc impozanta pânză *Au salon de la rue des Moulins* iar dedesubt aranjate 3 cartioane de dimensiuni mai reduse, din aceeași serie cu pensionare de bordel, autorul și un model nud încadrează lucrările, spre care privesc cu interes. Într-o altă imagine, deja celebră, de prin 1892 datorată prietenului Maurice Guibert – bogat comerciant de champagne pasionat de fotografie – contele artist apare de două ori, în calitate de pictor și în aceea de propriu model, așezat pe un taburet, cu o expresie placidă și plictisită, ca după o lungă ședință de poză. Marele afișist ce avea să devină, a fost surprins într-o imagine, alături de domnul Trémolade, adjunctul lui Charles Zidler, proprietarul cabaretului Moulin Rouge, arătându-i afișul pentru inaugurarea localului realizat de Jules Chéret, un valoros grafician, reprezentant de seamă al curentului Art Nouveau. Ulterior, Lautrec avea să realizeze mai multe materiale promoționale pentru celebrul local și pentru protagoniștii spectacolelor de acolo, La Goulue, Valentin le Désossé, Nini Patte en l'air sau Grille d'Egoût. Pentru baraca pe care și-o construisese La Goulue în Foire du Trône, când a decis să evolueze pe cont propriu, Lautrec a pictat, în 1895, două panouri de mari dimensiuni ce au fost plasate în exterior, de-o parte și de alta a intrării. Dipticul are un aspect de eboșă, este lucrat cu multă transparență a culorilor pentru că artistul folosea mult diluant și, în consecință, uleiul devenea pentru el acuarelă. Dansatoarea a vândut lucrările în 1900 și negustorul care a intrat în posesia lor le-a tăiat în 8 bucăți pentru a le comercializa mai departe, cu beneficiu mărit. Piese au putut fi recuperate și dipticul reconstituit, aflat actualmente în patrimoniul Muzeului Orsay, a figurat în expoziție (Fig. 6).

Totdeauna dispus să facă haz de propria persoană, când a compus afișul pentru „La Troupe de Mlle Églantine”, alături de semnătură și-a plasat și un autoportret – o siluetă minusculă, învelită într-o haină largă și strivită de un enorm țiľindru (Fig. 7, 8), ce aleargă, entuziasmat, spre grupul grațioaselor dansatoare ce-și ridică piciorul în timpul cancanului.

Lautrec era familiarizat cu travestiurile încă din copilărie, tatăl său, contele Alphonse fiind pasionat de deghizări, își alegea vestimentația în funcție de starea sufletească și de programul zilei. Se costuma când în șoimar scoțian, cu tartan pe umeri, kilt și *glengarry* pe cap, când în cazac, când în ținută de echitație din secolul al XVIII-lea, când în cavalier medieval pornit la vânătoare de cerbi. Se povestește că, întorcându-se cu trenul dintr-o asemenea campanie cinegetică desfășurată pe un domeniu mai îndepărtat, și-a însoțit caii

într-un vagon de vite unde, făcându-se prea cald, a început să-și lepede piesele de armură ce-l îngreunau astfel că, la destinație, a coborât călare, dar ...gol pușcă!

Deși cu majore probleme fizice, Lautrec încerca să ducă o viață sportivă: nu mai putea încăleca în schimb înota și-i plăceau ieșirile în aer liber, plimbările cu barca, cu prietenii. În 1889, cu ambarcațiunea sa botezată „Petite Vitesse”, a câștigat chiar o regată organizată de Yacht Club. Și în aceste ipostaze sportive a fost fotografiat de prieteni ca în croaziera cu un mic velier în Golful Arcachon din ținutul Aquitaniei, în 1899.

Avea o obsesie scatologică pe care o ducea până la exhibiționism – a fost fotografiat în plin proces al defecației, cu pantalonii în vine.



Fig. 6. Dipticul pentru baraca lui La Goulue, Musée d'Orsay.

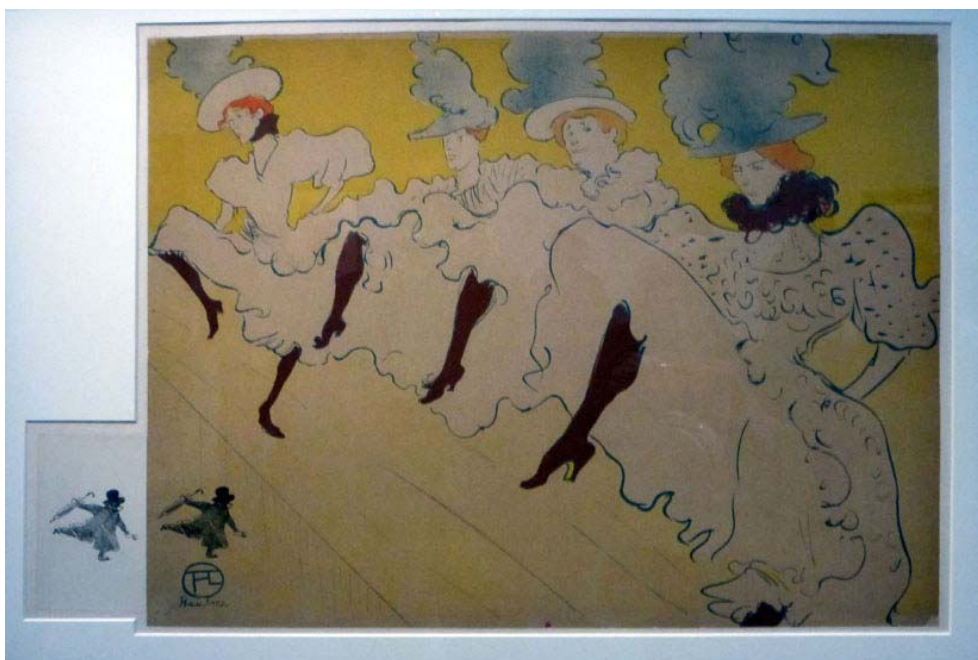


Fig. 7. La Troupe de Mlle Églantine, litografie 1896, Biblioteca Institutului național de istoria artei, Paris.

Fotografia, cinematograful – aflat în perioada sa de pionierat – i-au oferit idei de cadrare și de ecleraj artificial al operelor sale. Luminile rampei, admirabil observate, irizările de pe carnația dansatoarelor și

cântărețelor, umbrele purtate, verzi sau albastre, pe chipurile lor, relevau această subtilă observație a regiei de lumini. Imaginile sale în unghi montant, de pe poziția spectatorului din primul rând, i-au adus etichetarea de „pictor al nărilor” pentru că totdeauna ieșeau în evidență narinele cântărețelor de cabaret, dansatoarelor și comedianților. Mișcarea a fost surprinsă de Lautrec în mai toate compozițiile sale: caii în galop, la curse sau în arena circului, clownii ce-și dădeau șuturi și se hărjoneau, acrobații, bicicliștii sau automobiliștii, dansatoarele de cabaret cu piciorul ridicat într-un echilibru instabil sau rotindu-și fustele cu multe volane (Fig. 9), Loïe Fuller în dansurile ei cu voaluri (Fig. 10).



Fig. 8. Autoportretul lui Toulouse-Lautrec lângă semnătura afișului „La Troupe de Mlle Églantine”, detaliu.

Lautrec a fost principalul autor de afișe și de litografii tematice din epocă. Își descoperise stilul inconfundabil, eminent grafic, cu tonuri plate și personajele puternic conturate, inspirat de stampele japoneze, pe care le colecționa cu pasiune și de la care a învățat foarte mult. Plănuise chiar o călătorie în Țara Soarelui Răsare, în compania prietenului Van Gogh, pe care nu au mai întreprins-o. Îi plăcea să supravegheze personal tipărirea afișelor și stampelor. Din 1893 a renunțat să mai facă schițe pregătitoare și lucra direct pe piatră, cu tușul sau creta grasă, litografică. Textul îl scria tot el, de mână. A inventat chiar o metodă de a obține suprafețe neutre, transparente, prin stropire cu o periută de dinți frecată de o sită metalică sau cu lama unui cuțit (*crachis*). În interval de 20 de ani a executat 325 de litografii și 31 de afișe. În 1891 a făcut afișul pentru Moulin Rouge cu La Goulue în mijlocul compoziției, cu piciorul ridicat, și silueta lui Valentin le Désossé, în prim plan, lucrată în ton de gri, plat, prin metoda *crachis*.

Avea idei foarte originale de compunere a imaginilor pentru afișe, cu o cadrare ca într-un instantaneu fotografic în care anumite părți ale corpului personajelor erau obturate: în spatele lui Aristide Bruant apărea silueta trunchiată a unui gardian sau mașinist cu șapcă, rezemat de canatul ușii; în cel din 1893, pentru Jane Avril la Jardin de Paris, apare, în prim-plan, gâtul unui contrabas pe care este încleștată mâna instrumentistului și, parțial ascunsă, fața acestuia, cu ochelari și părul vâlvoi, care devenea un ornament – ce, în vremea copilăriei, mă terifia când vedeam această imagine într-un album al tatei...

Nu toată lumea agreea și înțelegea mesajele puternice și sintetice ale afișelor sale. Patronul de la cafeneaua „Les Ambassadeurs” nu a voit să accepte afișul făcut pentru recitalurile lui Aristide Bruant programate acolo și doar amenințarea interpretului că-și va anula contractul, l-a făcut să aprobe folosirea lor. Nici lui Yvette Guilbert nu i-a plăcut proiectul de afiș și l-a refuzat: „Pentru Dumnezeu, nu mă face așa atroce de slută! Ceva mai puțin!...” i-a zis celebra cântăreață. Totuși, fosta croitoreasă, devenită manechin apoi actriță și cântăreață (Fig. 11) ce-și câștigase succesul interpretând cântecul umoristic „Le Fiacre” compus de Léon Fournieu ce semna cu pseudonimul Xanrof, a beneficiat de două albume făcute de Lautrec, unul în 1894 cu 16 planșe și altul în 1898, cu 9 planșe. Pe coperta celui dintâi a reprezentat perechea de mănuși negre, lungi, care erau purtate de prețuita interpretă și deveniseră marca ei de identificare (Fig. 12). Expresionismul său incipient nu a devenit caricatură și nici mijloc de critică socială, ca la confrății germani.



Fig. 9. La Roue, ulei și tempera pe carton, 1893, Museu de Arte de Sao Paulo.



Fig. 10. Loïe Fuller aux Folies Bergère, ulei pe carton, 1893, Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi.



Fig. 11. Yvette Guilbert, fotografie.



Fig. 12. *Yvette Guilbert*, text de Gustave Geffroy cu ilustrații de H. de Toulouse-Lautrec, 1894.

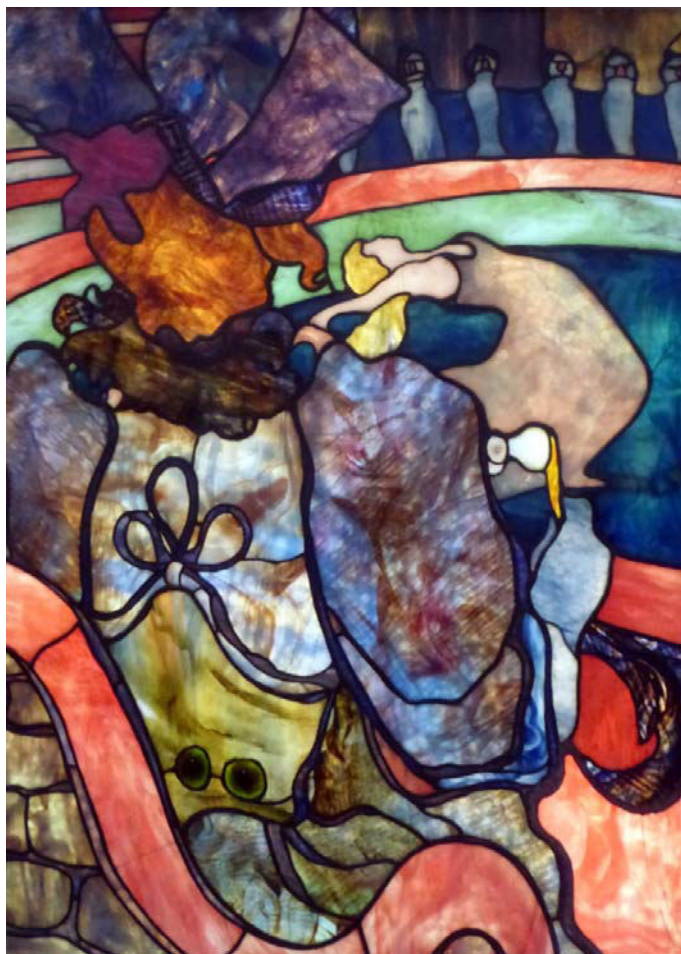


Fig. 13. Toulouse-Lautrec și Louis Comfort Tiffany, Au Nouveau Cirque, Papa Chrysanthème, vitraliu, Musée d'Orsay.

Samuel Bing, marele comerciant de artă orientală și obiecte de artă din Paris, promotor al noului curent Art Nouveau, a solicitat artiștilor să facă schițe pentru vitralii ce trebuiau montate în magazinul său. Lautrec a făcut un desen cu o elegantă spectatoare cu lornionul în mână, văzută din spate, la un spectacol de circ, pe care Louis Comfort Tiffany l-a transpus în material definitiv (Fig. 13).

Lautrec a fost și un bun pictor portretist. A surprins, cu admirabil simț de observație, trăsăturile unor domni sobri, serioși și importanți prin pozițiile lor înalte și avere ce duceau o viață dublă: dimineața oameni de nădejde ai Republicii Franceze, noaptea petrecăreți voioși în cabarete și case de toleranță. Cu ȝilindrul pe cap și basonul în mână înmănușată, acești „stâlpi ai societății”, adevărați dandy prin ținuta elegantă, eminamente neagră, distonează cu mediul boem și colorat în care pătrund spre a uita de grijile zilei și a se deda plăcerilor. Așa sunt Dl. Foucard (Fig. 14), doctorul Henri Bourges, Louis Pascal, Gaston Bonnefoy sau „Monsieur Delaport au Jardin de Paris” (Fig. 15).

În 1896 a realizat o mapă cu 11 litografii, intitulată „Elles” (Ele) în care sintetiza existența zilnică a pensionarelor de bordel, pe care le cunoștea atât de bine și unde își găsea el însuși alinarea sufletească. În acea lucrare el nu stigmatiza prostituatele, nu lua o atitudine moralizatoare pentru că, în acel mediu, el se simțea foarte bine, era respectat și prețuit. Pensionarele erau modele perfecte pentru a poza nud, fără convenționalismul modelelor profesioniste, din atelierile de studiu. În expoziții nu a lăsat vreodată la vederea publicului larg marile picturi cu tema prostituatelor (*Le Divan, Le lit, Le sofa, Au salon de la rue des Moulins*), izolându-le într-un spațiu separat, destinat doar prietenilor intimi. În acele picturi ca și în album el nu a reprezentat decât existența banală, plicticoasă, din casele de toleranță în timpul pauzelor de lucru, fără a reprezenta pe clienți sau momente intime, licențioase. Privea cu înțelegere pe acele femei care își câștigau cu greu existența. De altfel, el a locuit de mai multe ori în asemenea stabilimente, unde a și contractat sifilisul care, conjugat cu alcoolismul și o tuberculoză netratată, l-au răpus.

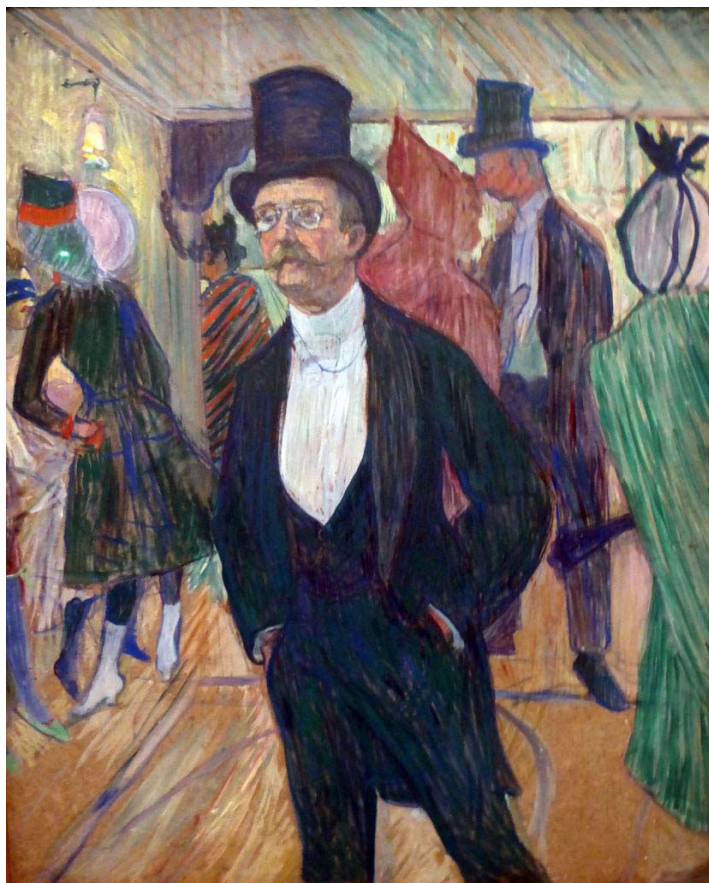


Fig. 14. Monsieur Foucarde, ulei pe carton, 1889, Museu de Arte de Sao Paulo.



Fig. 15. Monsieur Delaporte au Jardin de Paris, guașă pe carton, 1893, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

Pasionat de băuturile tari, își procurase un baston în al cărui trunchi, în locul șişului obișnuit printre apașii din cartierele rău famate ale Parisului, el avea o lungă fiolă de sticlă, umplută cu coniac, iar mânerul era un păhărel de argint cu care se servea când i se făcea sete. În 1899 a avut o criză de *delirium tremens* și familia l-a internat într-o clinică, pentru dezalcolizare. Era închis într-o cameră cu gratii la ușă și reclusiunea îl chinuia. Internarea sa a avut efect publicitar pentru că presa a anunțat-o și unii gazetari fără viziune artistică și fără inimă au găsit că este momentul să-l critice pentru viața destrăbălată și pentru creația sa originală pe care nu o puteau înțelege. Prietenul din copilărie, Maurice Joyant, i-a sărit în ajutor, l-a apărut (iar, ulterior, i-a organizat două retrospectivă, în 1902 și 1914). Spre a demonstra că s-a însănătoșit s-a apucat să deseneze scene de circ, din memorie. Rezultatul acestui efort au fost 39 de desene și recâștigarea libertății. Dar după aceea s-a aflat tot timpul sub supravegherea unui amic, Paul Viaud, cu care mergea la teatru sau făcea călătorii, fără a se mai atinge de alcool. În ultimul an de viață, după perioada petrecută în casa de sănătate, artistul a renunțat la litografie, la afiș, și s-a întors la pictura de șevalet. Schițele realizate în timpul spitalizării au fost adunate într-un album cu 22 de planșe, „Le Cirque”, ce avea să apară postum.

A executat coperti, ilustrații de carte și de revistă. Prieten cu frații Natanson, Alexandre, Thadée și Louis-Alfred, fondatorii și proprietarii periodicului cultural „La Revue blanche” devine un colaborator al acestuia. Realizează un afiș de promovare a publicației bilunare care a reprezentat-o pe frumoasa Misia, soția lui Thadée, în al cărei anturaj se afla adesea. Ca un omagiu pentru prietenul dispărut pretimpuriu, în octombrie 1901, Thadée Natanson avea să-i consacre un articol, intitulat *Un Henri de Toulouse-Lautrec*, în revista pe care o edita ce, ulterior, a fost dezvoltat într-o carte. În acesta, autorul face un sinopsis al vieții și timpurilor artistului, plasându-l în context francez și universal.

Anunțându-i dispariția, presa i-a prezentat, cu oarecare rezervă creația legând-o, superficial, de stilul său de viață și de anturajul pestriț în care s-a manifestat. Cronicarul de la „Le Courrier français” nota: „Talentul lui Lautrec, căci ar fi absurd să-i negăm talentul, erau un talent funest, cu înfleună periculoasă și întristătoare”². Jurnalul „Lyon républicain” consemna: „Acum câteva zile am pierdut un artist care și-a dobândit o celebritate în genul urât. Vreau să vorbesc despre desenatorul Toulouse-Lautrec, ființă bizară și diformă care vedea aproape pe toată lumea prin mizeriile sale psihologice... Își găsea modelele în spelunci, în tripouri, în balurile de la barieră, peste tot unde viciul deformează figurile, abrutizează fizionomia și face să se vadă pe față urâtenia sufletului... Prin frecventarea acestei lumi nostime (...) Toulouse-Lautrec a sfârșit prin a suferi contaminarea”³.

După moartea artistului, mama sa, contesa – pe care fiul deosebit de legat de ea, o etichetase, cu duioasă afecțiune „această biată sfântă femeie de mamă” – a donat, în 1902, 371 de litografii la Biblioteca Națională care constituie astăzi cea mai importantă colecție de stampe ale lui Lautrec. Recent, în 2005, au mai fost achiziționate 26 de afișe care făcuseră parte din colecția personală a lui Maurice Joyant. Este interesant că acestea se află în diverse stadii ale tipăririi, încercări preliminare de culoare, recuperate de artist din atelierul litografic și dăruite după aceea prietenului.

Lichidând atelierul, părinții au oferit un număr de pânze Muzeului Luxembourg care, însă, le-a refuzat. Maurice Joyant, devenit galerist, a considerat că locul cel mai potrivit pentru opera prietenului defunct era chiar ținutul său natal și a donat mare parte din lucrări la Albi unde au fost acceptate, cu bucurie și, între 1919 și 1922, a fost organizat un mare muzeu care-i poartă numele și-i găzduiește valoroasa operă. De-a lungul carierei sale, întinsă pe doar 20 de ani, Lautrec a executat 5.000 de desene, 700 de picturi, 325 de litografii și 31 de afișe, așa cum s-a arătat mai sus.

În volumul său de eseistică pe teme plastice, *Eul detestabil*, Octavian Paler i-a făcut artistului un foarte bun portret în capitolul *Cap și pajură*⁴.

Cu o viață scurtă, dar foarte prolifică, Henri de Toulouse-Lautrec a marcat, cu pregnanță, scena artistică franceză din ultimii ani ai secolului al XIX-lea.

Expoziția de la Grand Palais i-a avut drept comisari pe Danièle Davynck, directoarea Muzeului Toulouse-Lautrec din Albi și pe Stéphane Guégan, consilier științific al președinției muzeelor Orsay și Orangerie.

Adrian-Silvan Ionescu

² „Le Courrier français” din 15 septembrie 1901

³ „Lyon républicain” din 15 septembrie 1901

⁴ Octavian Paler, *Eul detestabil*, Ed. Polirom, București, 2010

Premiul „G. Oprescu” al Academiei Române

Dana Jenei, cunoscută de mai bine de 25 de ani în calitate sa de cercetătoare în domeniul artei medievale și renaștentiste din Transilvania, este autoarea volumelor *Pictura murală gotică în Transilvania* (2007), *Renașterea transilvăneană – Identitate culturală în context european* (2013), colaboratoare la compendiul *Arta în România, din preistorie în contemporaneitate*, coordonatori Marius Porumb și Răzvan Theodorescu (2018). Cartea sa *Goticul în Transilvania – Pictura (c. 1300-1500)*, Oscar Print, 2016, este recompensată cu Premiul „G. Oprescu” al Academiei Române, *ex aequo*.



Cristian-Robert Velescu (n. 1952), critic și istoric de artă, scriitor, trăiește la București și predă istoria artei la Universitatea Națională de Arte din București. Cariera sa didactică a debutat la Facultatea de Arte din Timișoara, din cadrul Universității de Vest. Este autor al mai multor cărți dedicate modernității românești și europene, dar și avangardei istorice, între care *Brâncuși inedit – însemnări și corespondență românească* (coeditor cu Doina Lemny) București, 2004; *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism „bine temperat”*, București, 2007; *Avant-gardes et modernités. Brancusi, Duchamp, Brauner, Voronca, Tzara & comp.*, București 2013 ; *Autour de l'atelier de Constantin Brancusi: Chemins des modernités, chemins des avant-gardes*, București 2015 ; *Rodin, Brancusi, Meunier și cultura clasică*, București, 2016. Acestei ultime cărți i s-a acordat *ex aequo* Premiul George Oprescu al Academiei Române. A publicat studii și articole în reviste și publicații prestigioase din străinătate: *Le portrait ou l'anti-mimétisme chez Brancusi*, în *Les carnets de l'Atelier Brancusi, la série et l'œuvre unique – Le portrait?*, Paris, Centre Pompidou, 2002; «*J'aime mieux respirer que travailler*» : *iconoclastie et création chez Marcel Duchamp*, în „Ligeia – Dossiers sur l'art”, an XXX, n° 153-156, ianuarie-iunie 2017. Este autor al unor cataloage de expoziții, al căror curator a fost. Desfășoară în paralel cu activitatea didactică și de cercetare o intensă activitate în domeniul criticii de artă.

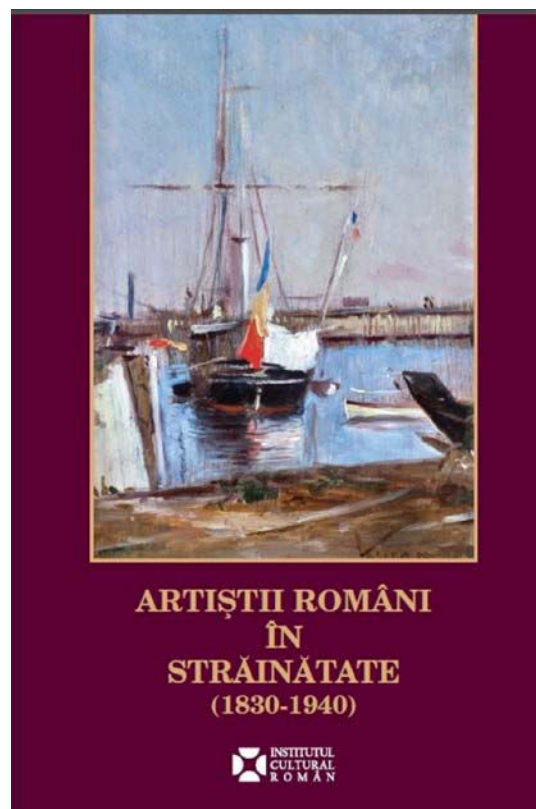


Un premiu al Academiei Române pentru cercetătorii noștri.

Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber, cu o prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Institutul Cultural Român, București, 2017, 472 p. + il.

Coautori: Gabriel-Badea Păun, Virginia Barbu, Ioana Beldiman, Ruxanda Beldiman, Ramona Caramelea, Adrian-Silvan Ionescu, Olivia Nițîș, Corina Teacă, Ioana Vlasu. ISBN: 978-973-577-707-4

Pe 12 decembrie 2019 s-a desfășurat ceremonia de decernare a premiilor Academiei Române pentru cele mai reprezentative creații științifice și culturale realizate în anul 2017. Premiul „George Oprescu” în domeniul istoriei artei a fost acordat lucrării *Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*. Lucrarea, construită în jurul relației dintre artă și călătorie, reunește studii semnate de cercetătorii Secției de Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă alături de colaboratori externi, și, acoperă cronologic intervalul cuprins între mijlocul secolului al XIX-lea și sfârșitul perioadei interbelice. Sunt evidențiate fațete diverse ale unui fenomen care a contribuit la formarea elitelor artistice și culturale ale României moderne. Instrument de formare profesională, călătoria lărgeste orizontul vizual și cultural, racordează la curente artistice dominante, șlefuește viziunile plastice, amprentează formele curriculare și structurile instituționale, facilitează transferurile culturale și asimilarea modelelor occidentale contribuind la construcția modernității românești. Materialul vizual, adesea inedit, întregeste demersul analitic. Laureați au fost cercetătorii Virginia Barbu, Ioana Beldiman, Ruxanda Beldiman, Ramona Caramelea, Olivia Nițîș, Corina Teacă, Adrian-Silvan Ionescu și Ioana Vlasu, ultimii doi recompensați și cu alte ocazii cu premiile Academiei Române.



CRISTINA COJOCARU, ELISABETA NEGRĂU, SULTANA-RUXANDRA POLIZU, monahia ATANASIA VĂETIȘI, *Iconostase din București. Secolele XVII–XIX*, Ed. Cuvântul Vieții, București, 2017, 270 p. + il.

Lucrarea *Iconostase din București. Secolele XVII–XIX* prezintă 15 tâmples „cele mai vechi și reprezentative exemplare, toate restaurate în ultimii ani (p. 5). Chiar dacă argumentul prevalent al selecției pieselor este unul oarecum arbitrar – starea foarte bună de conservare a acestora – calitatea cercetării, a ilustrației și a prezentării grafice conferă lucrării, în contextul istoriografiei de artă românească, o valoare științifică și educativă incontestabilă.

Arta sacră din bisericile de confesiune ortodoxă situează iconostasul, ca importanță, imediat după ansamblul arhitectural și cel pictat. Într-adevăr, tâmpla sau catapeteasma, cum mai este denumit iconostasul, se află în directă legătură cu arhitectura, din formele căreia chiar preia împrumuturi în faze târzii (secolele XVII–XIX), dar și cu pictura monumentală a cărei iconografie o rezumă în ansamblul său de icoane. În ciuda importanței sale, constatăm că există destul de puține lucrări de cercetare consacrate iconostaselor românești, în cea mai mare parte monografice, sintezele rămânând un deziderat, satisfăcut, deocamdată, doar de repertoriul de tâmples brâncovenești inclus studiului Florentinei Dumitrescu, *Sculptura în lemn brâncovenească*, în „Pagini de veche artă românească” din 1974.

Inițiativa forurilor ecleziastice de a publica o lucrare semnificativă și reprezentativă asupra artei iconostaselor aflate în biserici din București, în „anul omagial al iconarilor și pictorilor bisericești”, declarat astfel de Sinodul BOR, se dovedește salutară și exemplară. Ea este susținută de un colectiv complex format din istorici de artă, restauratori, arhitecți, fotografi și graficieni, astfel încât rezultatul final al proiectului se adresează deopotrivă amatorilor de artă, cât și specialiștilor.

În introducerea semnată de monahia Atanasia Văetiși („Unind cele două lumi». Despre iconostase și rolul lor. Preliminarii la o istorie a iconostaselor bucureștene din secolele XVII–XIX”, p. 8–15) se face o scurtă prezentare a evoluției iconostasului, de la *cancellum*-ul din bisericile paleocreștine, prin intermediul *templon*-ului (secolul al VII-lea), la iconostas (secolele XI–XII), precizându-se conținutul, sursele liturgice și semnificația registrelor de icoane, cu scopul de a se configura „structura clasică a unui iconostas”, la care cititorul să se poată raporta în înțelegerea etapelor târzii ale tâmpleslor bucureștene. În continuare, autoarea prezintă succint caracteristicile stilistice ale acestor etape, ilustrate în lucrare de cele 15 iconostase selectate și grupate „în cinci categorii stilistice denumite oarecum convențional: brâncovenes, postbrâncovenes, neobaroc, neogotic și neoclasic” (p. 12). Pentru a se înlătura orice nedumerire legată de criteriile selecției pieselor incluse în lucrare, se precizează: „În bisericile bucureștene există desigur mult mai multe iconostase care pot fi încadrate în categoriile stilistice amintite, după cum există și alte categorii care ar fi putut fi cuprinse în volum.” (p. 13) Intenția inițiatorilor proiectului a fost însă „aceea de a identifica piesele reprezentative pentru un anumit stil, care au fost restaurate în ultimii ani...”.



Lucrarea propriu-zisă are o structură simplă și clară: fiecare dintre cele cinci categorii stilistice, în care au fost încadrate iconostasele bucureștene selectate, sunt caracterizate în mod detaliat, cu referințe la tâmpilele prezentate, dar, ceea ce este de apreciat, și la alte iconostase din București sau din țară, cu care acestea se înrudesesc. Elisabetei Negrău îi revin textele de sinteză privind categoriile iconostaselor brâncovenești, neobaroce și neogotice, iar Cristinei Cojocaru cele referitoare la tâmpile postbrâncovenești și neoclasice.

Categoria iconostaselor brâncovenești, cea mai amplă, cuprinde ansamblurile de la biserica mănăstirii Cotroceni, azi în Muzeul Național de Artă al României din București (fișă de Elisabeta Negrău, în continuare EN), din biserica Colțea (fișă de Cristina Cojocaru, în continuare CC), din biserica Râșvan (CC), din biserica Sfântul Gheorghe-Nou (EN), din biserica Sfinții Apostoli (EN), din paraclisul patriarhal Sfântul Gheorghe (fișă de monahia Atanasia Văețiși, în continuare AV) și din biserica mănăstirii Stavropoleos (AV), ultimele două, deși databile la un deceniu sau două după încheierea domniei lui Constantin Brâncoveanu, fiind incluse artei brâncovenești în virtutea ideii că atelierele care le-au realizat ar fi fost active în timpul acelei domnii.

Celelalte categorii stilistice sunt ilustrate de câte două iconostase. Astfel, tâmpilele postbrâncovenești analizate sunt cele de la Biserica Albă (AV) și biserica Sfântul Ioan – Piață (CC), stilul neoclasic este reprezentat de iconostasele din bisericile Sfântul Nicolae Dintr-o zi (CC) și Sfântul Ilie Rahova (CC), iconostasele neobaroce selectate sunt cele din Catedrala Patriarhală (AV) și din biserica mănăstirii Radu-vodă (EN), în sfârșit, tâmpilele neogotice prezentate aparțin bisericilor Zlătari (EN, CC) și Sfântul Spiridon-Nou (EN). Încă din introducere, monahia Atanasia Văețiși făcuse binevenita precizare, referitoare la tâmpilele din secolul al XIX-lea, dar care poate fi extinsă și la cele din a doua jumătate a veacului anterior, anume că acestea „nu aparțin unui stil pur, deoarece în repertoriul lor decorativ intră combinații de elemente renascentiste, baroce, rococo și neoclasice” (p. 12). De aceea, tentativa de stabilire a unor grupe tipologice de iconostase în această perioadă este destul de relativă, majoritatea ansamblurilor fiind eclectice din punct de vedere stilistic, astfel încât dominanta stilistică a determinat încadrarea lor într-o grupă tipologică sau alta.

Textele de sinteză asupra celor cinci categorii stilistice stabilite în lucrare evidențiază cercetarea laborioasă a autoarelor, care nu se limitează la arta din București, ci se raportează la o arie vastă, depășind Țara Românească, trecând nu de puține ori în Moldova și chiar în zonele învecinate (Bulgaria, Albania, Macedonia sârbească) și apelând deseori la analogii cu arta Greciei și Rusiei. Această abordare erudită, extinsă și la textele analitice consacrate fiecărui ansamblu analizat, le permite înțelegerea fenomenului complex al artei românești în epoca sa premodernă, când au fost asimilate cu ușurință și relativă repeziciune influențe occidentale venite pe filieră rusească sau grecească.

Fișele analitice prezintă datele istorice ale bisericii în care se află, proveniența piesei, reconstituirea etapelor istorice din existența acesteia – cu precizarea elementelor dispărute de-a lungul timpului, atunci când martorii păstrați permit această reconstituire, dar și a pieselor (frize sculptate sau icoane) care înlocuiesc pe cele pierdute sau deteriorate în timp –, descrierea și analiza iconografică și stilistică a sculpturii în lemn, precum și a picturii ansamblului de icoane. Sculptura în lemn a iconostaselor valahe din secolele XVII–XIX este deosebit de bogată, luxuriantă și minuțios executată, prezentarea ei solicitând cunoștințe aplicate și erudite în cadrul fiecărei fișe. Cele trei autoare – istorici de artă oferă informații bogate și avizate referitoare la repertoriul ornamental și la structurile decorative, abordând în mod sistematic analiza acestui domeniu artistic. Cu aceeași probitate științifică sunt tratate problemele picturii icoanelor din tâmpile, fie că se argumentează „moda” folosirii iconarilor ruși, în veacul al XVIII-lea, care introduc în Țara Românească stilul occidentalizant al pictorilor din atelierul Țarului de la Orușeinaia Palata (AV, p. 91), fie că se dezvoltă ideea răspândirii, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, a manierei școlilor de zugrăvie de la Căldărușani, Cernica și Buzău (CC, p. 154–155).

Interesante și demne de apreciat sunt demersurile de atribuire a paternității operelor de sculptură și pictură, chiar dacă acestea nu conving întotdeauna. Este cazul atribuirii iconostaselor de la Cotroceni și Sfântul Gheorghe-Nou, dar și a celor de la mănăstirea Hurezi, Mitropolia Târgoviștei și Costeștii din Vale (jud. Dâmbovița), din care se păstrează doar ușile împărătești, atelierului lui Istratie lemnarul, reprezentat în fresca din pridvorul bisericii mănăstirii Hurezi (EN, p. 21, 23), fără a se oferi argumente care să lege imaginea meșterului Istratie de ipotetica sa operă de sculptură. De asemenea, puțin convingătoare ni se pare atribuirea icoanelor tâmpilei din biserica Sfinții Apostoli autorului icoanelor *Sfinții Constantin și Elena* și *Maica Domnului cu Pruncul*, din 1699, provenind probabil de la Mitropolia Târgoviștei, prezumtivul zugrav Athanasie (Constanța Costea, *Constantinopolul în iconografia târzie din Țara Românească*, în SCIA.AP, 1993, p. 53, n. 2), a cărui manieră impresionează printr-un modelaj al chipurilor mai elaborat decât în cazul icoanelor din București și un rafinat simț decorativ. Precizăm că, în ceea ce-l privește pe „Petru, iconograf de

la Mare(a) Russi(e)”, zugravul icoanelor din tâmpla de la Stavropoleos, ni se pare cu totul improbabilă identificarea, de altfel destul de timid propusă (p. 105, n. 9), cu Piotr Homiakov (atribuire Natalia Komashko, Moscova), autorul icoanei împărătești *Sfântul Ioan Botezătorul* (datată 1706) din fostul iconostas al bisericii Sfântul Nicolae din Rădăuți, măcar pentru motivul obiectiv că icoanele de la Rădăuți au fost pictate, conform inscripției de pe icoana *Maica Domnului cu Pruncul*, la Moscova. În schimb, atribuirea icoanelor tâmplei din paraclisul patriarhal lui Tihon Filatjev Ivanov, semnat pe unele icoane din muzeul mănăstirii Sinaia, se dovedesc pertinente și convingătoare (AV, p. 91).

Fiecare fișă de iconostas este însoțită de o prezentare a stării de conservare de-a lungul timpului – desigur, în măsura în care dovezile o permit – și de informații documentate asupra procesului de restaurare, texte semnate de Sultana-Ruxandra Polizu. Considerăm că de o deosebită importanță sunt releveele de arhitectură ale tâmpelor, însoțind fiecare fișă în parte, redactate de Florea Barbu Turbatu și Daniela Elena Turbatu, din cadrul IORUX Restorations, Laborator de conservare-restaurare pictură, ca și marcarea cromatică a etapelor istorice pe aceste relevee, realizate grafic de diacon Laurențiu Drăghicenoiu în colaborare cu Daniel Mihail Constantinescu, conform datelor stabilite de autoarele fișelor. În fine, dar nu în ultimul rând, o apreciere specială se cuvine calității ilustrației, bogată, elocventă și expresivă în raport cu textul pe care îl însoțește, fotografiile realizate de George Ioniță și Mihaela Matei.

Lucrarea-album *Iconostase din București, secolele XVII–XIX* reprezintă un material de referință pentru studierea artei iconostasului românesc și totodată un model de redactare demn de urmat, pentru noi sinteze privind acest bogat și interesant domeniu al artei sacre.

Marina Sabados

ALEXANDRU MEXI, *Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural*, Simetria, București, 2017, 168 p. + il.

Volumul *Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural* semnat de Alexandru Mexi este rezultatul unei cercetări desfășurate în cadrul programului de Master CESI (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii) al Universității București și al Universității de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu.

Alexandru Mexi pornește de la aserțiunea că arhitectura grădinilor castelului Peleş este un instrument de afirmare politică și simbolică a tânărului monarh Carol I, programul iconografic fiind destinat să reflecte identitatea monarhiei, să o ancoreze în conștiința publică contribuind astfel la construirea mitologiei regale. Autorul analizează limbajul arhitectural și peisager al grădinilor oprindu-se asupra elementelor morfologice și asupra semnificațiilor simbolice. Mexi propune drept concept de lucru noțiunea de „peisaj regal” pentru a desemna parcursul mitologic, alegoric și iconografic pus în slujba legitimării monarhice (p. 11, și capitolul „*Peisaj regal*” și *grădinile castelului Peleş*). Autorul inserează cazul grădinilor Peleşului într-un fenomen cu îndelungată tradiție istorică: grădina ca expresie a programului politic și cultural. Cartea valorifică materiale inedite de arhivă și este structurată în patru capitole, concluzii, anexe și bibliografie.

Primul capitol, *Castelul Peleş. Istoria și construcția unui mit*, reconstituie episodul construcției castelului și al transformărilor suferite în intervalul 1890-1914. Autorul aderă la ipoteza prezentă în literatura de specialitate, conform căreia transformările arhitecturale ale castelului reflectă istoria politică a statului și monarhiei, respectiv trecerea de la chalet-ul elvețian, cu „o evidentă notă domestică” de la începutul domniei tânărului monarh, la construcția monumentală, de aparat, ce reflecta situația politică a unui stat prosper și independent.

Cel de-al doilea capitol, intitulat *Cultul dinastic în arta grădinilor. Elemente de reprezentare* inventariază mijloacele artistice și tehnicile angajate în amenajarea peisagistică. Cópia și citatul, tehnici predilecte ale fenomenului istorist, sunt principalele tehnici angajate în crearea ansamblului. Similar construcțiilor, grădina stă și ea sub auspiciile istorismului sintetizând liber și creator elemente și principii din Renașterea italiană, barocul francez și italian, curentul *gardenesque*, principii peisagistice de inspirație manieristă. Sursele de inspirație sunt multiple, de la arhitectura reședințelor regale și nobiliare din Europa la grădinile publice italiene.

Capitolul „*Peisaj regal*” și *grădinile castelului Peleş* discută opțiunea monarhului pentru cadrul natural – pădurea, peisaj sălbatic și virgin – și analizează istoric și compozițional parcul, documentând principalele etape de construcție și identificând caracteristicile acestuia.

În capitolul *Castelul Peleş. Iconografia teraselor* autorul aplică un demers iconografic de citire și interpretare a artei statuare ce decorează terasele castelului. Grădinile terasate stabilesc un spațiu al ierarhizărilor, al rațiunii și stabilității ce face trecerea de la natură la arhitectură, „de la sălbăticie la ordine și disciplina caracteristică instituției monarhice”. Programul iconografic al teraselor recurge la un instrumentar simbolic compus din mituri, simboluri precreeștine, hagiografie creștină, referințe culturale din istoria medievală germană și cea europeană, elemente din istoria locală. Ansamblurile sculptural-peisagistice combină într-o manieră originală tematici, modele și vocabulare istoriste din istoria europeană și cea locală. Regăsim copii după modele romane și replici din grădinile de la Versailles, statui animaliere, elemente cu semnificații politice (tunuri capturate de armata română în Războiul de Independență, poarta demontată de Armata Română după luptele de la Vidin, adusă de Carol I trofeu de război), alegorii sculpturale, zeități, grupuri statuare și alegorice (Fântâna lui Neptun unde statuia zeului copiază pe cea a lui Okeanos de la Fontana di Trevi din Roma), statuile Regelui Carol I și Reginei Elisabeta, numeroase obiecte de decor arhitectural (bănci, vase, statui de lei, medalioane cu reprezentări mitologice greco-romane).

Scurtele biografii ale autorilor amenajărilor peisagistice, cu accent pe contribuția acestora la comenzile monarhiei, și în mod direct la Castelul Peleş, și listele cu plantele din serele și parcul castelului completează sub aspect documentar cercetarea. Nu în ultimul rând trebuie menționat aspectul grafic excepțional atât în privința calității reproducerilor, cât și al concepției, care face lectura ușoară și plăcută.

Lucrarea *Grădinile castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural* este binevenită prin perspectiva novatoare de tratare a subiectului, prin parcursul captivant al expunerii, prin informația narativă și vizuală pusă în circulație. Completează în chip fericit seria studiilor dedicate monarhiei, la care au adus contribuții valoroase Shona Kallestrup, Marian Constantin și Ruxanda Beldiman, și deschide un șantier până acum neglijat: istoria grădinilor și a peisajului cultural.

Ramona Caramelea

LIGIA FULGA, GABRIELA CHIRU, *Discursul ritual și costumele tradiționale din sud-estul Transilvaniei*, Muzeul de Etnografie Brașov, Brașov, 2018, 220 p. + il.



În societatea noastră urbanizată și, în general, indiferentă la semnificația articolului de îmbrăcăminte, decodificarea mesajului ascuns al vestimentației pare ciudată, incomprehensibilă și inutilă. Știm că trebuie să luăm haine groase sau subțiri, în funcție de sezon și de temperatură. Știm – sau ar trebui să știm! – ce înseamnă termenul „ținută de rigoare” sau „de seară”, anume că trebuie purtate anumite haine sobre ca tăietură și tonalitate (de obicei închise la culoare) iar bărbații să aibă cravată la gât. Dar, în rest, se acodă prea puțină atenție felului în care ne îmbrăcăm, fie zi obișnuită, fie zi de sărbătoare. Tonalitatea, forma rochiei, a fustei sau a hainei au prea puțină importanță. Ne îmbrăcăm cum ne este mai comod și cum ne este mai la îndemână, ignorând părerea celor din jur, chiar cu riscul de a răni ochiul aproapelui sau chiar de a-i jigni simțul moral sau pe acela al gustului... Cine se mai gândește azi la transmiterea unui mesaj prin piesa vestimentară în afara manifestanților protestatari care folosesc anumite culori sau anumite lozinci imprimate pe tricouri?

Totuși, în trecutul nu prea îndepărtat, atât la oraș cât și la sat – și mai ales acolo – vestimentația era investită cu o anumită simbolică și supusă unor reguli prestabilite pe care toată lumea le cunoștea și le respecta. În anul 2018 a apărut un fastuos volum dedicat Centenarului Marii Uniri semnat de Ligia Fulga și de Gabriela Chiru, *Discursul ritual și costumele tradiționale din sud-estul Transilvaniei* care amintește de aceste lucruri pe nedrept uitate de cetățeanul modern, pierdut în turbionul existenței cotidiene. Cele două autoare deschid o fereastră spre

comunitatea rurală, așezată și conservatoare, care se ghida după reguli imuabile menite a asigura fertilitatea femeilor, a ogoarelor, a turmelor, spre fericirea și prosperitatea obștească.

Încă din preambul, autoarele dau cheia de înțelegere a discursului ce urmează în cele 217 pagini de text prin definirea termenilor de *port* și de *costum* precizând că „portul are un sens restrictiv, folosit de membrii comunităților rurale care dețin aceleași coduri de comunicare vestimentară, după norme îndătinăte” (p. 7). Ele optează pentru termenul de *costum tradițional* căruia îi revelă valoarea de meta-limbaj în ritualuri ce punctează viața satului: nașterea, căsătoria, moartea, sărbătorile religioase sau laice.

Cititorul este introdus într-o lume care comunică prin coduri de semne cu înțelesuri simbolice, o lume a oralității și a gesturilor rituale ce se revendică de la gândirea simbolică, de la un act primordial cu model mitic. Sunt studiate riturile de trecere în care, prin gradarea ceremonialului și prin piesele de costum adăugate ori eliminate este specificată pierderea identității anterioare și intrarea într-alta pentru a completa cercul existențial. Ceremonialul nunții tradiționale este impregnat de simbluri și de rituri cu un repertoriu formal cu valoare protectoare. Este subliniată binaritatea timp sacru – timp profan, spațiu sacru – spațiu profan, fast – nefast, benefic – malefic.

Trecerea de la statutul de fată la acela de femeie măritată este specificat prin vestimentație. Pentru nuntă sunt parcurse trei faze de împodobire rituală care se acordă la trei registre ale gătelii nupțiale: cap, poale și cămașă. Capul beneficiază de găteala cea mai spectaculoasă căreia i se aplică serii de accesorii ce marchează anumite praguri.

Găteala capului are rol de semnificant al vârstei și al perioadei premaritale: până la 15 ani este purtat un anumit ornament pe cap iar după această vârstă, un altul atunci când fata „intră în joc” adică iese la horă pentru a fi văzută de flăcăi și a-și găsi bărbatul. Toate aceste articole au denumiri cu rezonanțe străvechi, de la izvoarele constituirii comunității rurale: *hir*, *zgărdan*, *căiță* purtate până la 15 ani și *creața*, *căița cu bortite*, *zgărđița*, *coronița*, *cârpa de vălitoare* sau *coiful*, purtate după vârsta de 15 ani. Cel din urmă era un obiect strălucitor menit a atrage atenția feciorilor. Însemnele se înmulțesc și se diversifică în găteala capului – asupra căreia se concentrează atenția rituală – într-un răstimp din ce în ce mai alert înainte de sorocul măritişului, trei, două și respectiv o săptămână. În această găteală există piese invizibile, așezate dedesubt și altele vizibile, deasupra, toate având valoare magică iar ignorarea stratificării ar încălca rosturile apotropaice ale vestimentației și ar pune în pericol pe purtătoare/mireasă.

Pe lângă piesele de îmbrăcăminte rezervate exclusiv miresei, mai erau și alte elemente în ceremonialul nunții care aveau semnificații precise în stabilirea echilibrului social între familiile ce se înrudeau și neamurile lor: mărul mirelui și al nașului, colacul legat de brâul miresei, mânecile cusute de mireasă pentru soacră și ștergarul dat de soacră nuroii.

Cu trecerea timpului unele forme s-au modificat și și-au pierdut simbolistica: de la brâul roșu care, în vechime era înțeles ca semn al măritişului, s-a ajuns astăzi la niște cârpe roșii prinse la șold, cu rol pur decorativ, vechea încărcătură simbolică fiind uitată.

Doar nuanța și-a păstrat mesajul peste timp: roșul desemnează fetele nemăritate, negrul sau tonalitățile închise pe aceea a tinerei măritate.

De altfel, cătrînța nupțială avea o conotație erotică prin nuanță și felul de prezentare: formată din două piese de culoare roșie, confecționate special pentru nuntă, erau purtate spre casa mirelui, puse în vârful unei prăjini, ca un steag. Decorul avimorf țesut în cătrînța ce mireasa o poartă la spate este legat de simbolistica procreației. Același înțeles i se dă și oului țesut în ornamentica șorțului, identificat prin termenul local de *ochiuleț*. Tocmai din cauza acestei simbolistici sexuale immanentă costumului de nuntă, despre copiii din flori, în Bistrița-Năsăud se spune, foarte poetic, că au fost „făcuți din zadie”.

Mai departe, autoarele atrag atenția asupra dualității și stratificării costumului de nuntă: peste ia de fată se îmbracă ia de nevestă decorată numai pe umeri, cu motive specifice, în satul Fântâna. În partea de jos a corpului sunt suprapuse diverse piese: peste *șurțul de casă*, compus din trei foi și confecționat din lână neagră se pune *șurțul ăl cu patru bujori*, tot negru dar cu patru rozete făcute din panglici roșii și verzi, plasate la poale, în grupe de câte trei. În talie este prinsă *cârpa roșie de mireasă* precum și două baticuri, tot roșii, numite *cârpe de călărași* (adică de flăcăi). Prin această stratificare a pieselor de îmbrăcăminte și ornamentica lor sunt definite cele patru faze ale ritului nupțial. Năframa sau baticul, brâul sau panglicile roșii sunt menite a desemna fata nemăritată pe când cele negre sau albastre o arată pe femeia măritată.

Descrierile celor două cercetătoare nu se rezumă doar la ritualul nunții. Ele își extind analiza și asupra altor ceremonialuri în care este prezentă simbolistica fertilității. Năframe în aceleași nuanțe ca acelea purtate de mirese (albe, negre, roșii) decorează *turca* (capra) pe care o joacă flăcăii de Crăciun. Acestea dau turcii statut feminin iar jucarea ei este în directă legătură cu fecunditatea pământului și a oamenilor. Și turca are legătură cu ritul de trecere la sexul masculin, glisarea de la băieți la feciori. Tinerii se adunau în ziua de Sf.

Nicolae la o gazdă – un gospodar din sat – unde învățau cântările potrivite colindatului și coseau turca. Dintre ei erau aleși cei mai vrednici pentru a îndeplini funcțiile de *ghirău* (capul sau șeful grupului care încasa banii dați de săteni pentru urări, din care erau apoi plătiți lăutarii ce-i însoțeau și erau acoperite alte cheltuieli, inclusiv procurarea năframelor agățate pe turcă), *crâșmar* (cel care aduna băutura cu care-i cinsteau gospodarii) și *colăcar* (cel care aduna colacii oferiți pentru prestația lor artistică de valoare apotropaică și care se ocupa de ospătarea grupului). Ritualul avea mai multe faze: în ajunul Crăciunului flăcăii colindau întreaga seară și noapte, începând cu notabilitățile satului și continuând cu fiecare casă în parte. La casele cu fete de măritat erau interpretate jocuri specifice: *ardeleanca*, *învârtita* și *sârba*. În ziua Crăciunului se mergea la „zorit”, la gospodarii cu nume de sfinți. A treia zi colindeții se retrăgeau la gazdă și petreceau acolo, iar într-a patra zi se travesteau în *burdăhoase*: își mânjeau fețele cu funingine și îmbrăcau straie colorate, zdrențuite, pentru a întrupa pe mire, mireasă și nuntașii dintr-o ceremonie nupțială la „corturari”, pe care o ridiculizau, prilej cu care își permiteau o sumedenie de glume și farse fără perdea. Tovarășii de colindat îi urmau pe travestiți cu o prăjină pe care erau înșirați cârnații și colacii primiți de la cei colindați. În sfârșit, de Sf. Ion se mergea, la urat, la sătenii ce purtau acest nume, după care ceata se desfăcea, semn al terminării sărbătorilor de iarnă.

Au fost cercetate, cu aceeași atenție și profundă înțelegere a fenomenului, comunitățile săsești și ceangăiești din Țara Bârsei: Roadeș, Ticușul Vechi, Cârța, Măieruș, Apața. În cazul acestor comunități, un rol însemnat îl avea ceremonia religioasă a Confirmării, oficiată în bisericile reformatе, când se purtau straiile albe ale purității. Costumul săsesc prevedea purtarea pieptarelor de catifea neagră, brodate, pelerina de biserică (Kirchemunkel) pe umeri, centura metalică decorată cu bucăți de sticlă colorată, amintind de pietrele prețioase și *borten* pe cap (cilindru de carton, înalt de circa 20 cm, acoperit de catifea neagră) de care atârnă panglici lungi, brodate. Un număr de 14 ace de păr, cu capetele sferice, bogat decorate cu pietre roșii sau cu email, sunt înfipite, în această complicată coafură de sărbătoare.

Indiferent de etnie, schimbarea nuanțelor pieselor vestimentare marchează metamorfozarea miresei în femeie.

Lucrarea de față este rodul unor cercetări de teren ce depășesc un sfert de secol, din 1992 până în 2018. Ilustrația este admirabil aleasă și organizată, cu vederi din față și din spate ale subiecților înveșmântați în straiul specific, cu detalii de costum și cu fazele de îmbrăcare ale acestuia. După planșele color sunt inserate aceleași imagini în alb/negru pe care sunt date, foarte didactic, explicațiile necesare, cu identificarea fiecărei piese de îmbrăcăminte. Pe lângă fotografiile actuale, de teren, sunt folosite, din loc în loc, imagini de arhivă, cu datările aferente. De altfel, fiecare ilustrație are precizat anul când a fost luată, cu ocazia efectuării cercetării. Legendele sunt bilingve (română și engleză) și fiecare capitol este urmat de un scurt rezumat în englezește, fapt ce dă lucrării deschidere internațională, așa cum, de altfel, merită. La începutul fiecărui capitol este plasată o hartă a zonei cu marcarea localităților ce au fost studiate. Ca o formă de omagiere și recompensare a informatorilor care au ajutat, dezinteresat, pe dedicatele cercetătoare să adune date corecte despre piesele vestimentare și folosința lor rituală, în volum sunt reproduse și portretele acelor țărânci și țărani de ispravă, păstrători ai tradițiilor strămoșești. Volumul se încheie cu trei pagini de bibliografie selectivă.

Redactată într-un stil elegant, elevat și uneori chiar pedant, folosind termeni specifici antropologiei și etnografiei, volumul inspirat intitulat *Discursul ritual și costumul tradițional din sud-estul Transilvaniei* este o valoroasă contribuție la cunoașterea straiului ceremonial de nuntă al comunităților rurale din arcul intracarpatic. Prin ilustrația de foarte bună calitate și descrierile detaliate ale pieselor de port ea poate fi folosită ca instrument de lucru pentru orice studios dedicat veșmintelor tradiționale. Prin lucrarea de față, distinsele autoare, Ligia Fulga și Gabriela Chiru ne învață limbajul ascuns al gătelii de sărbătoare și ne îndeamnă să ne dedicăm deprinderii sale pentru a ști să citim și singuri bogatul mesaj plurisemantic pe care îl conține.

Adrian-Silvan Ionescu

MAGDA PREDESCU, *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950–1970. Variațiile canonului artistic*, Idea Design&Print, Cluj, 2018, 524 p.

Deși istoria artelor românești din perioada comunistă s-a bucurat de-a lungul ultimului deceniu de interesul specialiștilor, care au adus cu regularitate contribuții fundamentale domeniului, terenul rămâne în continuare unul ofertant pentru noi cercetări. Lucrarea Magdei Predescu, cercetător la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, abordează problematica artelor postbelice românești din perspectiva proiectului comunist instituțional și ideologic, trasând o istorie a Uniunii Artiștilor Plastici (UAP), ca entitate deținătoare a monopolului în domeniul

artelor și ca vehicul de articulare și impunere a discursului și esteticii oficiale a realismului socialist. Miza demersului este analizarea modului în care a fost implementat modelul cultural sovietic în România, în ce a constat noul canon estetic, evoluția sa de-a lungul anilor '50-'60 și care au fost strategiile artiștilor și criticilor pentru a reuși să se adapteze și să avanseze pe scara ierarhică profesională.

Operând cu o delimitare cronologică între deceniile șase și șapte ale secolului XX, autoarea urmărește cum, sub umbrela ideologiei marxist-leniniste exprimate formal prin realismul socialist, au existat oscilații stilistice și variațiuni locale de organizare a politicilor culturale, în raport cu modelul pe care îl emulau. Autoarea preia de la Michel Foucault conceptul de *heterotopie* pentru a arăta că diferențierile și abaterile de la norma și ordinea oficială, *utopică*, au determinat apariția unor formule autohtone de practici instituționale și estetice.

Lucrarea este structurată în două părți, prima tratând problema artelor românești în anii '50, cea de-a doua analizând transformările survenite după 1960. Plecând de la fundamentul instituțional, autoarea urmărește pârghiile prin intermediul cărora noua putere comunistă a acaparat întregul câmp al artelor plastice. UAP, creată pe structura interbelică a Sindicatului Artelor Plastice, a eliminat orice formă de asociere privată și a făcut din artiști și critici funcționari de stat și actori politici. Magda Predescu arată că, în primii ani de la înființare, UAP s-a impus prin „mecanisme disciplinare cu rol în reglarea comportamentului artiștilor, unele identice cu cele din URSS” (p. 67): comisii de îndrumare și supraveghere ideologică, practica criticii și autocriticii, stabilirea unei ierarhii în care primau criteriile politice și apoi cele estetice. Cartea este o istorie instituțională și o istorie a orientărilor și practicilor artistice în timpul comunismului.

Autoarea dezvăluie cum, în siajul luptelor de putere la vârful conducerii de partid din RPR și URSS, politicile administrative și de supraveghere estetică ale Uniunii Artiștilor Plastici au trecut de la fazele de restrângere și control, la faze de relaxare. Momentele de destindere au fost cele care au favorizat deplasările ideologice și de canon, adică *episoadele heterotopice*, urmărite pe parcursul cărții. Un prim exemplu de discontinuitate în câmpul ideologizat al artei este cel al restructurării din 1957 a UAP-ului pe criterii profesionale, și nu politico-ideologice. Atunci au fost primiți în cadrul uniunii sau numiți în funcții de conducere artiști și critici de artă din generațiile mai vechi, anterior marginalizați de regim – personalități cu important capital simbolic precum Ion Jalea, Cornel Medrea, Gheorghe Anghel, Rudolf Schweitzer-Cumpăna, Lucian Grigorescu, G. Oprescu, Eugen Schileru, de pe urma cărora reputația uniunii a sporit în prestigiu. În paralel cu reprofesionalizarea uniunii, s-a desfășurat și un proces de reevaluare a artiștilor consacrați în timpul regimurilor politice anterioare – Theodor Pallady, Iosif Iser, Camil Ressu, Jean Al. Steriadi – calificați la începutul anilor '50 drept formalisti. Restructurarea instituțională și canonică a condus la afirmarea unui alt tip de realism socialist, cu rădăcini stilistice interbelice, practicat de artiști din noile generații, ca Alexandru Ciucurencu, Vasile Celmare, Ion Gheorghiu, Constantin Piliuță etc. (p. 162–165). În continuarea tendinței de deschidere a canonului artistic, finalul deceniului șase a adus recuperarea critică, istoriografică și estetică a lui Constantin Brâncuși, ceea ce le-a permis unor creatori precum Virgil Almășanu, Ion Nicodim, Ion Bițan, Camilian Demetrescu să-și cultive aplecările spre abstracționism și hieratism. Autoarea prezintă astfel primele manifestări ale *agentivității* oamenilor de artă, care prin eludarea regulilor impuse ideologic, au modificat, din interiorul sistemului, puterea și modurile de exercitare a puterii. Desigur, chiar și în acest context de deschidere și „dezgheț”, UAP a rămas același canal de propagandă oficială iar canonul nu s-a deschis suficient de mult pentru a-l integra, în timpul vieții sale, pe un artist precum Ion Țuculescu.

De-a lungul celor 20 de capitole ale cărții, autoarea ilustrează dinamica perioadelor de contractare ideologică și de control, care au alternat cu perioade de destindere, favorizând *episoade heterotopice* cum au fost: discursul lui Dan Hăulică din 1963, restructurarea UAP și a sistemului expozițional din a doua jumătate a deceniului șapte, promovarea tendințelor experimentale, recuperarea formală a curentelor moderne și a artei populare, încorporarea în canonul estetic a artei abstracte sub forme vernaculare sau de inspirație occidentală, abordarea teoriilor structuraliste și psihanalitice în critică și în demersul artistic, ca alternativă la discursul oficial.

În analiza evenimentelor și fenomenelor prezentate, Magda Predescu utilizează un aparat teoretic specific poststructuralismului francez și științelor sociale, preluând de la Michel Foucault și Pierre Bourdieu concepte precum *subiectivare*, *habitus*, *agentivitate*, atunci când decriptează tacticile de negociere ale artiștilor cu puterea totalitară, în fapt *heterotopiile* ce constituie motivul recurent al cărții. Căutând să înțeleagă relația membrilor UAP cu regimul, autoarea apelează la noțiunile de *violență simbolică* și *capital simbolic*, identificând prin intermediul lor mecanismele de cooptare a intelectualilor de către puterea comunistă care își arogă în propriul beneficiu prestigiul acestora, recompensându-i cu funcții și privilegii, exercitând totodată o presiune semnificativă pentru alinierea lor ideologică și politică.

Cartea are la bază o cercetare sistematică în Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (Fondul Informativ și de Rețea), Arhivele Naționale Istorice Centrale (Fondul UAP) și Archives de la Critique d'Art, Rennes. Alte surse folosite sunt scrierile epocii din periodice precum *Contemporanul*, *Arta Plastică*, *Steagul roșu*, *Scânteia*, *Scânteia tineretului*, *Secolul 20* etc., menite să ilustreze cum erau formulate textele de critică și teorie angajată ale realismului socialist. Pentru redarea punctelor de vedere retrospective ale unora dintre protagoniștii evenimentelor relatate, autoarea apelează la volume și texte memorialiste publicate în postcomunism de Paul Cornea, Ion Ianoși, Petre Oprea, Radu Bogdan etc. La acestea se adaugă sursele secundare ale literaturii de specialitate, autoarea intrând într-un dialog istoriografic cu bibliografia fundamentală a subiectului abordat.

În ciuda valorii lucrării prezentate, trebuie menționate și o serie de lipsuri. În introducerea lucrării, Magda Predescu își anunță intenția de a juxtapune arhiva UAP cu cea a CNSAS-ului, într-un demers de coroborare a arhivei oficiale cu cea secretă: „Analiza discursurilor în vederea localizării subiecților în spațiul putere-cunoaștere arată că unii indivizi sînt prezenți simultan în mai multe tipuri de arhive, inclusiv în dosare de colaborare din arhivele Securității. Aici se vede cel mai bine dispersarea sinelui, trecere la un sistem de comunicare la altul, de la tăcere sau ezitare la avalanșa discursului. Aici se dezvăluie identitățile eterogene, fragmentare, multiple, paradoxale ale unor actori din câmpul artei” (p. 14). Totuși, în corpul lucrării autoarea nu aprofundează analiza pe aceste coordonate, abandonând practic intenția inițială, deși pe parcursul relatării există exemple recurente de indivizi care își fac apariția în ambele arhive. Astfel, este ratat demersul de analiză a colaborării criticilor și artiștilor cu Securitatea, din punctul de vedere al *teoriei identității*. De asemenea, lucrarea ar fi beneficiat de pe urma unei analize mai profunde a cazului Ion Țuculescu, ca practician heterotopic în câmpul artelor anilor '50. Nu în ultimul rând, cartea ar fi putut fi un mai bun instrument de lucru dacă era însoțită, la final, de un indice de nume și de bibliografia completă a lucrării, și nu de una selectivă.

Plecând de la un material arhivistic inedit, coroborându-l cu scrierile epocii și cu texte memorialistice, trecându-l printr-un filtru conceptual și teoretic relevant, cartea Magdei Predescu, *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950–1970. Variațiile canonului artistic*, rămâne un demers remarcabil, constituindu-se într-un titlu de referință pentru bibliografia temei.

Ioana Apostol

FLORICA CRUCERU, *Muzeul de Artă Constanța. Imagini și documente, 1960-1984*, StudIS, Iași, 2019, 416p. text + il. alb-negru și color, prefețe de Adina Nanu și Marin Gherasim, index de artiști, critici de artă și colecționari, ISBN 978-606-45-0256-9.

Cunoscută atât ca istoric de artă, mai ales prin volumele pe care le-a dedicat artei din Dobrogea¹, și editor al scrierilor postume ale lui Ion Frunzetti², pe care le-a publicat într-un interval de 21 de ani (1997-2018), cât și ca primul director al Muzeului de Artă din Constanța, pe care l-a condus, de asemenea mai bine de două decenii (1961-1984), dr. Florica Cruceru și-a lansat, în data de 28 iunie 2019, la sediul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, ultima sa carte – o adevărată monografie a muzeului constănțean, cu a cărei istorie și-a împletit propria existență din acei ani.

Volumul „Muzeul de Artă Constanța. Imagini și documente, 1960-1984” are două prefețe (ambele date 2008): prima, intitulată „O carte scrisă pentru viitor”, este semnată de istoricul de artă Adina Nanu, iar a doua, cu titlul „Un muzeu exemplar”, aparține regretatului pictor Marin Gherasim și este reprodusă în facsimil, cu scrisul olograf al maestrului.

¹ *Muzeul de Artă Limanu*, Întreprinderea Poligrafică Dobrogea, Constanța, 1964; *Muzeul de Artă Constanța*, București, 1967 (coautor Viorel Lungu); *Stavru Tarasov*, București, 1968; *Muzeul Dinu și Sevesta Vintilă – Topalu. Jubiliar*, București, 1970; *Arta monumentală a litoralului, orașului și județului Constanța*, București, 1973; *Donăția doctor Gheorghe D. Vintilă de la Muzeul de Artă Constanța*, Constanța, 1974; *Artiști dobrogeni*, București, 1977 (lucrare colectivă); *Nicolae Tonitza în muzeele din Constanța și Topalu*, București, 1979 (lucrare colectivă); *Artele plastice în Dobrogea 1878-1940*, Constanța, 2002; *Artiști dobrogeni. Un dicționar și mai mult decât atât*, Constanța, 2005; *Artele la malul mării*, Constanța, 2006 (prefață de Adina Nanu); *Muzeul Dinu și Sevesta Vintilă Topalu. Repere identitare*, Constanța, 2007.

² *Scrieri – prietenii mei artiștii*, Constanța, 1997 (prefață de Amelia Pavel); *În căutarea tradiției*, București, 1998 (prefață de Dan Grigorescu); *Studii critice*, București, 2000 (prefață de Andrei Pleșu); *Disparate*, București, 2002 (prefață de Ruxandra Demetrescu); *Despre sculptori*, București, 2018 (prefață de Adina Nanu).

Între literatură testimonială, cercetare de arhivă, pagini de jurnal și catalog „raisonné” al operelor din patrimoniul Muzeului de Artă Constanța din perioada menționată în titlu, volumul evocă un capitol fast din istoria instituției al cărei director a fost Florica Cruceru. Meritul său major a fost acela de a schimba radical profilul muzeului, dintr-unul cu lucrări preponderent de factură realist-socialistă, așa cum a fost înființat, într-unul dedicat prioritar perioadei interbelice, fără a neglija arta contemporană, datorită politicii susținute de achiziții pe care a demarat-o: de la 451³ de lucrări care au constituit nucleul inițial al muzeului, Florica Cruceru a lăsat, la plecarea din funcție, un patrimoniu de 6640 de opere, între care multe semnate de numele cele mai importante ale artelor plastice românești: Aman, Grigorescu, Andreescu, Luchian (pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea), Pallady, Petrașcu, Tonitza, Iser, Șirato, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Sabin Popp, Vasile Popescu, Ghiață ș.a. (pentru perioada interbelică), mergând până la reprezentanții avangardei – Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu, M. H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch – și artiștii celei de a doua jumătăți a secolului XX – Baba, Ciucurencu, Țuculescu, Ion Gheorghiu ș.a., în privința picturii. Sculptura muzeului include opere de Paciurea, Oscar Han, Jalea, Medrea, Gh. D. Anghel, Milița Petrașcu, Constantin Baraschi ș.a.

În deschiderea evenimentului de lansare, dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, a apreciat volumul ca pe „o monografie exemplară, o istorie a istoriei artei”, care prezintă fenomenul nașterii unui muzeu, cuprinzând bogate informații privind achizițiile, categoriile de personal, numeroase documente de arhivă și fotografii de epocă – totul într-o „operă de restituire și repertoriere a istoriei artei românești”.

A luat apoi cuvântul prof. univ. dr. Ruxandra Demetrescu, care a considerat lucrarea drept „un omagiu adus lumii dobrogene”, reflectând acel „miraj al Dobrogei”, care înseamnă „nu doar Balcicul, ci și Constanța sau Mangalia”, o carte care evocă „atât istoria muzeului, cât și a clădirii în care se află” (cu referire la episodul din anii 1980, când școala nr. 12 a fost transformată, în secret, în sediul actualului muzeu), care prezintă atât Muzeul de Artă Constanța, cât și muzeele-satelit, din subordinea sa – Muzeul de Sculptură Ion Jalea și Muzeul de Artă Populară din Constanța, Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă din Topalu, Muzeele de Artă de la Limanu și Medgidia⁴. Dr. Demetrescu a amintit o vizită pe care a făcut-o la Medgidia în 1983, pe când lucra la Muzeul Municipiului București, și a asistat la o prezentare făcută de Florica Cruceru, descoperind astfel semnificativa viață artistică a unui oraș mic. A menționat apoi aparatul documentar al cărții, care îmbină arhiva cu memoria personală de tip cronică, și contribuția la istoria colecționismului din România (prin înglobarea în patrimoniul muzeului a unor importante colecții de artă – donațiile dr. Vintilă, dr. Maria Avramescu, Cella Serghi etc). În finalul intervenției sale, dr. Demetrescu a remarcat că pasiunea Floricăi Cruceru pentru arta modernă (și contemporană) a făcut ca Muzeul de Artă Constanța să devină „un loc în care poți descoperi mai bine modernitatea”, cu trimitere la operele unor artiști ca Aman, Pallady sau Schweitzer-Cumpăna, și a subliniat „dimensiunea colaborativă”, prin faptul că autoarea i-a menționat pe toți colegii cu care a interacționat, reușind să coaguleze „o echipă, o lume conectată, fără de care nu se poate construi”.

Următoarea alocuțiune a aparținut istoricului de artă dr. Adina Nanu, prietena de o viață a autoarei. Pornind de la un mesaj inspirațional pe care și l-a autoimpus în ultimii ani – „Să faci ce doar tu poți să faci” –, aceasta a afirmat cu umor: „Muzeul de Artă Constanța nu putea fi scos la lumină decât de mama și tatăl lui, adică Florica Cruceru”, care, „ca în legenda meșterului Manole, și-a zidit sufletul” în acel muzeu. Adina Nanu a mărturisit că o cunoaște pe autoare de când erau colege, studente la Belle Arte (1945), și a menționat că „gustul rafinat” al acesteia – format timp de o viață întreagă, nu doar prin educația artistică „organizată” instituțional – a fost cel care a făcut ca muzeul să fie „nu doar un loc de informare, ci și un loc pe care să îl iubești”. În acest sens, a menționat că Florica Cruceru și-a petrecut copilăria la Mangalia, loc de pelerinaj artistic „mai puțin cunoscut, dar mai selectiv decât Balcicul”. „Copilul Rica” (numele de alint al Floricăi

³ Patrimoniul inițial al muzeului a fost format din așa-zisul „Fond Vechi”, care însuma operele provenite de la expoziția din octombrie 1928, dedicată sărbătoririi semicentenarului Dobrogei și organizată de profesorul Constantin Brătescu în opt saloane ale Cazinoului din Constanța (salonul 7 fiind ocupat de „artele frumoase”) – opere care au fost reținute de Primărie în vederea dotării viitoarei Pinacoteci a orașului, deschisă abia în 1930 și găzduită inițial în aripa dreaptă a Palatului Primăriei, iar din 1935 în imobilul familiei juristului-poet I.N. Roman din Bulevardul Carol (azi, Tomis) nr. 115 (sediul actual al Școlii Populare de Artă) – și lucrările provenite din patrimoniul Muzeului Comunal Balcic, predate Primăriei Constanța de autoritățile bulgare în 1940. Patrimoniul pinacotecii a suferit pierderi semnificative din cauza condițiilor în care au fost transportate operele și a bombardamentelor din 1944. La data preluării de către Muzeul Regional de Arheologie Dobrogea, în 1960, acest patrimoniu totaliza 199 lucrări. La acestea s-au adăugat: 37 de lucrări din colecția doctorilor Coralia și Dumitru Cornățeanu din Constanța, confiscate în 1959; 71 de lucrări de la expoziția „Imagini dobrogene”, organizată la Cazinoul Constanța în 1960; 23 de lucrări donate în 1960 de o serie de artiști dobrogeni sau legați afectiv de acest spațiu; 121 de lucrări de artă modernă și contemporană (pictură și sculptură), acordate în custodie de Muzeul de Artă al R.P.R. în 1960 și care vor deveni proprietate a muzeului constănțean, prin transfer, în 1966.

⁴ Din păcate, ultimele două nu mai există, fiind desființate după directoratul Floricăi Cruceru: muzeul de la Limanu, în 1987, iar cel de la Medgidia, în 2009.

Cruceru) a trăit, așadar, în proximitatea unor mari artiști și profesori la Belle Arte, i-a privit pe „refugiații” care își instalau șevaletul la Mangalia – între care Steriadi, Șt. Constantinescu, Ghiață, Lucian Grigorescu, Paul Miracovici, Șt. Dimitrescu, Wanda Sachelarie, Șirato, Lucia Dem. Bălăcescu (care își cumpărase și o casă acolo, lângă biserica greacă), Al. Istrati și Natalia Dumitrescu; a văzut tablourile care „se nașteau” sub penelul lor, le-a auzit părerile despre artă, făcând comparații... Această „trăire a nuanțelor” din copilărie – este de părere Adina Nanu – a ajutat-o pe Florica Cruceru, mai târziu, ca director, „să aleagă” cu un ochi sigur, să se debaraseze treptat de lucrările realist-socialiste și să aducă, în schimb, lucrări de valoare. La început, proaspăt numită director, Florica Cruceru a fost „aruncată în apă să înoate singură”. A călătorit în țară pentru achiziții, iar Adina Nanu a însoțit-o o dată în Transilvania, fiind martoră la modul în care gustul Floricăi Cruceru funcționa ca un „instrument perfecționat”: „mergea la sigur”. Caracterizând-o drept „om de cultură și de instinct”, trăind „bucuria de a strânge și pune laolaltă lucrări în sălile muzeului”, Adina Nanu și-a încheiat discursul în mod metaforic: „sufletul Floricăi Cruceru din acei ani a rămas în Muzeul din Constanța”.

La finalul evenimentului a luat cuvântul însăși autoarea volumului, dr. Florica Cruceru, care a anunțat că în prezent este în curs tipărirea memoriilor doctorului Ghițescu, renumitul profesor de anatomie artistică, cel care, împreună cu soția, Iulia, de prin 1942 „stătea vara în pensiune la mama”, la Mangalia, și care, pe când ea avea 18 ani, a îndemnat-o să studieze artele plastice. Urmându-i sfatul, a intrat la facultate în București, la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, la clasa profesorului Nicolae Dărăscu (frecventând în următorii doi ani și clasa lui Camil Ressu), și a fost colegă, între alții, cu Gh. Iacob, Adina Nanu, Ala Jalea, Ovidiu Maitec, Doina Schobel, Șt. Sevestre, Eugen Mărgărit, Clelia Ottone, Marie Jeanne Werner, Iadviga Formagiu... Când era însă studentă în anul III, părinții ei, Radu și Maria Pospai, au fost evacuați din Mangalia, primind domiciliu obligatoriu în Vrancea, și a trebuit să îi urmeze. A fost nevoită să își întrerupă studiile și să funcționeze pentru o vreme ca profesor de liceu suplinitor la Panciu. După cum a mărturisit, „singurul lucru bun” din acea perioadă a fost nașterea fiicei sale, Dana Postolache. Și-a putut relua studiile universitare abia mai târziu, printr-un nou examen, de data aceasta la mai nou-înființata secție de istoria și teoria artei, avându-i profesori pe G. Oprescu, Constantin Suter, Paul Constantin, Tancred Bănățeanu, Eugen Schileru, Ovidiu Drimba, Adina Nanu (fosta sa colegă, devenită între timp conferențiar) și Raoul Șorban (care îi va fi apoi conducător de doctorat).

După absolvire, în 1960, a solicitat Direcției Muzeu a Ministerului Învățământului și Culturii, un post la muzeul din Galați, dar i s-a oferit, la alegere, să fie muzeograf la Muzeul Peleş din Sinaia, la secția de artă a Muzeului Județean din Timișoara (unde i s-a părut prea departe) sau la viitoarea secție de artă din Constanța (Muzeul de Artă Constanța a fost conceput inițial ca secție a Muzeului Regional de Arheologie Dobrogea, condus pe atunci de Vasile Canarache, iar Florica Cruceru a avut gentilețea de a-l recunoaște drept „fondator” al noii secții de artă / viitorului muzeu). Repartizată, conform propriei opțiuni, la Constanța, a ajuns la post abia în 14 octombrie 1961 (muzeul se deschisese la 1 mai 1961, fiind condus provizoriu de Marcel Atzel) și a funcționat timp de o lună ca muzeograf, pentru ca de la data de 15 noiembrie 1961 să devină oficial primul director al instituției nou-create, Muzeul Regional de Artă Dobrogea (instituție independentă de la acea dată, devenită, din 1965, Muzeul de Artă Constanța). A lucrat singură timp de zece ani (1961-1971), fără a avea personal de specialitate. Abia mai târziu îi vor fi repartizate primele colegi muzeografe cu studii de istoria artei: mai întâi, Doina Păuleanu, în 1971, apoi Simona Urziceanu (Rusu), în 1973, și Alice Dinculescu (Fărcașiu), în 1975. A considerat că a avut noroc, căci, născută la Mânăstirea (jud. Călărași), a locuit de la 6 ani – odată cu mutarea părinților (tatăl era „secretar de plasă” – conform vechii împărțiri administrative a României) – la Mangalia, într-o lume de forme și culori cu parfum oriental, într-un mediu multietnic (români, germani, greci, turci, tătari etc.) și multiconfesional, unde „prietenia și respectul erau la cote înalte”, iar aceste valori, inculcate din copilărie, au călăuzit-o apoi toată viața. Deși avea un „dosar greu” (fratele său fusese condamnat politic), a compensat „muncind peste măsură”, neglijându-și adesea casa și copilul pentru a se dedica slujbei de la muzeu – „un muzeu pe care l-am iubit din prima clipă”. Florica Cruceru a menționat și numele unor persoane care – în diverse moduri – au sprijinit-o, precum Vasile Vâlcu, pe atunci prim-secretarul de partid al județului, care „nu i-a împiedicat aplicarea ideilor pentru dezvoltarea instituției” (precum schimbarea profilului sus-menționată) sau arhitectul Gh. Dumitrașcu, pe atunci director al Institutului Județean de Proiectări Constanța. Acestuia din urmă i se datorează ideea, încolțită în 1976 și aplicată din 1977, de a transforma Școala nr. 12⁵ (din B-dul Tomis nr. 84) în noul sediu al muzeului (clădirea, adaptată noii sale funcțiuni, va fi transferată muzeului abia în 1987, și va fi inaugurată în 1990, după pensionarea Floricăi Cruceru), căruia, în 1982, i s-a adăugat un corp nou-construit (cu trei

⁵ Fosta Școală Primară de băieți și fete nr. 2, clădire monument istoric, construită în anii 1891-1893, după planurile arh. I. N. Socolescu.

niveluri), prezentat inițial ca „sală de sport” a respectivei școli, pentru a nu trezi suspiciunile autorităților în legătură cu extinderea muzeului, căci o hotărâre de guvern în vigoare interzicea explicit „construirea de clădiri pentru muzee”.



Fig. 1. Afișul evenimentului de lansare a volumului.



Fig. 2. Autoarea, dr. Florica Cruceru (stânga), și dr. Adina Nanu (dreapta), 28 iunie 2019. Foto: Sorin Chițu.



Fig. 3. Imagine din timpul lansării, 28 iunie 2019. Foto: Sorin Chițu.

Încă din 1962, Florica Cruceru a început achizițiile (transferând în paralel lucrările de realism-socialist către alte instituții, cum ar fi Muzeul Delta Dunării Tulcea, Muzeul Marinei Constanța sau Consiliul Popular Medgidia). În acest sens, autoarea a contextualizat procesul pe fundalul unei adevărate drame: era o epocă în care se descompuneau mari colecții – ale unor doctori, foști moșieri etc, care se vedeau nevoiți a-și vinde lucrările agonisite pentru a supraviețui. Vizitând casele colecționarilor în scopul de a face achiziții pentru muzeu, a venit în contact și a empatizat cu soarta „nemeritată” a acestora. Pentru a-i ajuta cât mai repede, a instituit un sistem de plată imediată. Au intrat astfel în patrimoniul muzeului colecții precum cea a academicianului Simion Mehedinți, a doctorului Aurel Siligeanu, a lui Octavian Moșescu (fostul primar al Balcicului) și a fiicei acestuia, istoricul de artă Ballica Moșescu-Măciucă ș.a. În privința expunerii, a încercat să așeze alături artiști egali ca valoare, evocând, pe baza memoriei vizuale, o „ipoteză simeză”, unde Dărăscu stă alături de Șt. Dimitrescu. Florica Cruceru a vorbit și despre un episod trist: la cutremurul din 1977, vechea clădire a muzeului⁶ (care la acel moment găzduia retrospectiva Ressu, organizată de Georgeta Peleanu de la Muzeul Național de Artă) s-a rupt în trei, iar dezastrul a fost, desigur, raportat la București. Autoritățile centrale au cerut atunci transferarea patrimoniului muzeului la Posada, în fostul castel al Marthei Bibescu. Florica Cruceru a avut curajul să refuze acea decizie, conștientă de faptul că lucrările ar fi putut să nu se mai întoarcă niciodată, și a invocat că, din rațiuni de conservare, lucrările nu pot fi mutate dintr-un mediu marin într-unul alpin. Din nou, „norocul” i-a surâs: lucrările au putut fi depozitate temporar (până la găsirea unui nou local propriu) în sediul unei clădiri de pe strada Traian, din vecinătatea Tribunalului din Constanța, care i-a fost oferită „la cheie”.

Autoarea a amintit apoi de Tamara Dobrin de la Consiliul Culturii, „un geniu rău al muzeelor”, care îi cerea să dea afară muzeografi (căci în funcție de numărul lor „se normau colecțiile”). Atunci, pentru a nu face concedieri și a spori numărul de lucrări, a apelat la artiștii contemporani pe care îi cunoștea pentru a face donații: Vasile Grigore, Ion Pacea, Gina Hagi Popa, Lucia Dem. Bălăcescu etc.

În final, Florica Cruceru a afirmat că a început să lucreze la prezentul volum încă din 2002, cu unele întreruperi – pentru a se dedica, pe rând, dicționarului de artiști dobrogeni, culegerii și publicării scrierilor lui Frunzetti, apoi dicționarului de artiști români din epoca modernă și contemporană –, și că, în prezent, are în lucru un nou dicționar, de data aceasta, al istoricilor și criticilor de artă români.

În „mărturisirea” de la începutul volumului, Florica Cruceru scrie: „Cei care peste vremuri vor studia cultura perioadei 1960-1989, vor constata că, în acel timp special și dificil, au existat oameni care, slujind artele și muzeele, au reușit să navigheze printre legi, decrete, hotărâri, decizii și indicații, promovând și ocrotind inestimabile valori naționale. Mă bucur că m-am numărat printre ei.”

Eduard Andrei

⁶ Clădirea cu trei niveluri care a găzduit inițial muzeul se afla în strada Elena Pavel (numită apoi strada Muzeelor, azi strada Arhiepiscopiei) nr. 12, în zona peninsulară a Constanței.

ALEXANDRU GHEORGHIU, *Hoțul de culori. De la grația pușcăriei, la grația divină, 1989-2018*, Ed. Aureo, Oradea, 2019, 118 p. + il.

Pe la mijlocul primului deceniu de libertate de după '89, în sistemul penitenciar național a fost semnalat un fenomen: un pușcăriaș ce-și descoperise vocația de plastician, Alexandru Gheorghiu. Pentru rigidul și închistatul sistem de reclusiune, condus de milițieni obtuși formați în regimul comunist, acest condamnat reprezenta un neașteptat și salutar exemplu de recuperare și reeducare pe care s-au grăbit să-l fructifice mai mult în scop personal, spre a-și mai adauga încă o stea pe epolet, decât pentru beneficiul bietului mânăitor de penel. I-au fost organizate câteva expoziții la sala Universității Populare „Ioan I. Dalles” din București și la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj, s-au scris cronici și i-au fost luate interviuri la radio și TV. După eliberare, brașoveanul Gheorghiu, reîntors în urbea natală, a continuat să se ocupe cu îndeletnicirea sa preferată și să-și câștige existența prin pictură, reușind să călătorească în străinătate (Elveția, Germania, S.U.A.) și să-și expună operele, fie în mici galerii particulare fie pe stradă, la fel ca plasticienii parizieni din Montparnasse. Altele i-au fost organizate la Centrul Cultural „Reduta” din Brașov.

Recent, Gheorghiu a decis să își scrie și publice memoriile. Volumul, de dimensiunea unei cărți de buzunar, se intitulează *Hoțul de culori. De la grația pușcăriei, la grația divină, 1989-2018*. Editarea și tipărirea acestor pagini a fost încurajată și susținută material de Fundația Svasta din București.

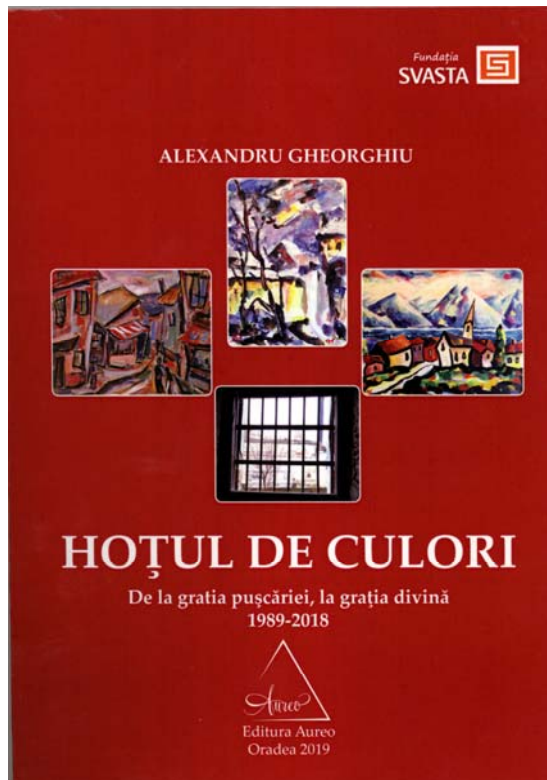
Plasat între Papillon – dar fără performanțele de evadare ale acestuia – și „Jucătorul de șah” al lui Stefan Zweig, Gheorghiu și-a câștigat libertatea interioară prin artă, în spațiile grațiilor.

El a ilustrat, fără tăgadă, fenomenul Utrillo chiar dacă, la vremea când și-a descoperit vocația pentru plastică, probabil că încă nu auzise de bietul „Litriilo”. Gheorghiu lucra după ilustrate turistice, la fel ca alcoolicul artist francez ce-și plătea nesațul pentru băutură cu pânzele pe care le așternea, cu febrilitatea setei ce-l mistuia, într-o odaie vecină cârciumii unde auzea clinchetul sticlelor, râsul și glasurile stridente ale chefliilor, tovarășii săi de pahar. Acestea îl stimulau să termine cât mai repede lucrarea spre a se putea adăpa după pofta inimii dar și după dimensiunea pânzei care dicta generozitatea – sau cupiditatea – cârciumarului. Model pentru peisajele sale pariziene erau cărțile poștale furnizate de patronul localului. Maurice Utrillo lucra în închisoarea propriului viciu. Gheorghiu lucra într-o închisoare convențională unde ispășea o pedeapsă concretă. Între patru pereți reci, de beton, înconjurați de ziduri înalte, nu putea avea contact cu motivul propice picturii, cu peisajul natural. În consecință, modelele sale au fost tot cărțile poștale sau imaginile din periodicele găsite la gunoi ori primite, prin diverse mijloace, în celulă. Cretă, creioane de tâmplărie, apoi baiți și duco de la atelierul de mobilă unde își ducea activitatea diurnă, au fost primele sale materiale de lucru. Pensule și-a făcut dintr-un pământuf pentru bărbierit. Așa au fost începuturile sale! Absolut primitive. Dar motivate de o mare pasiune și de starea de bine pe care a simțit-o după obținerea primelor forme, stângace, de pictură ce le obținuse. Se minuna el însuși de propriile posibilități de care nu fusese vreodată conștient!!! Apoi a apărut în viața sa persoana providențială, pictorul clujean Vasile Gheorghiuță, care i-a dat sfaturi și i-a coordonat activitatea plastică.

Atunci a început devenirea sa artistică!

Gheorghiu nu este un reproducător ci un interpretator. El nu pictează ceea ce vede ci doar ceea ce simte. (A nu se uita că, în timpul detenției, nici nu prea putea vedea motive demne de a fi pictate, poate doar dacă ar fi avut înclinarea spre morbid și spre masochism a lui Piranesi de a ilustra „Carceri”, ceea ce nu era cazul fiindcă artistul pușcăriaș tindea spre eliberarea spiritului tocmai de aceste carceri fizice în care era... încarcerat!) A pictat Veneția – aceea a imaginației, a visului său de captiv. Dar Veneția sa nu seamănă nici cu aceea a lui Canaletto sau a lui Guardi – aceasta pentru că nu se pricepe să traseze perspectiva – și nici cu aceea, mai apropiată de el, a lui Baba sau Petrașcu.

Prin lipsa studiilor academice de specialitate – căci absolvirea, după eliberare, a Școlii Populare de Arte nu înseamnă că a devenit profesionist – el se plasează între un artist amator și unul naiv. Gheorghiu are



entuziasmul, frenezia, de a lucra a amatorului în căutarea propriei personalități artistice, chiar dacă drumul acestuia (nu este vorba de el ci de un „amator” generic) se află paralel cu adevărata artă. Este aceea nevoie funciară de a se exprima în unicul limbaj pe care îl stăpânește și care simte că îl reprezintă. Din volumul de față se poate face o comparație între memorialistica autorului și pictura sa. Iar balanța trage, evident, mult mai greu înspre cea din urmă, unde este explicit, elocvent, spritual, scilpitor (însă fără a orbi!) pe când, în firul amintirilor – chiar dacă au fost stilizate de un mânuitor experimentat al condeiului, Cezar Boghici – se simte frustetea colocvialității unui om simplu, fără cultură și fără lecturi de bază. Am putea asemăna scrierea sa, tematic și stilistic, cu *Istoria vieții mele (Autobiografie din 1845)* de Teodor Vrânav (Ed. Vremea, București, 2016): aceeași existență picarescă pe care nu se sfiește să o descrie, cu excesele ei (beții, scandaluri, băți, preacurvie, furțișaguri) care l-a dus, după o experiență traumatizantă în închisoare, către o salvare morală și spirituală prin artă.

Expresionismul a fost stilul pe care îl adoptase și care corespundea perfect trăirilor sale interioare. Poate nici nu-și dăduse seama că mima maniera expresioniștilor germani, neavând încă un muzeu imaginar decent încheiat. În picturile sale toate clădirile aveau pereții înclinați, zidurile strâmbe, canaturile ușilor și ferestrelor oblice, și nicăieri nu exista vreun unghi drept. Părea un decor smuls din capodopera filmului expresionist, „Cabinetul doctorului Caligari sau felul cum vede un nebun lumea” din 1919, în regia lui Robert Wiene și cu decoruri de Herman Warm, Walter Reimann și Walter Röhring. De asemenea, paleta era cantonată în tonalități închise de albastru, gri murdar, violet, câteva tușe de grenă și contururi groase, negre. Totul era deprimant, apăsător – la fel ca existența sa în spatele gratiilor. În vremea aceea încă nu insera ființe bipede în compoziții pentru că încă nu avea curajul să abordeze motivul uman. Aceștia au apărut mai târziu, ca niște siluete filiforme, indistincte, realizate din câteva tușe clădite pe axele principale ale anatomiei.

Publicarea autobiografiei lui Alexandru Gheorghiu, punctată cu reproduceri ale unora dintre creațiile sale, nu face decât să statueze un fenomen plastic, acela al „pușcăriașului-pictor”, care și-a construit, cu tenacitate, o carieră – la nivelul său de artist amator – recunoscută pe plan național și internațional.

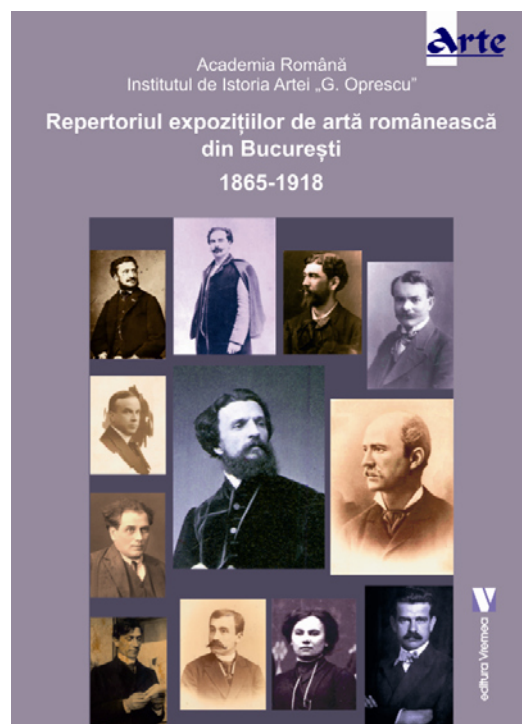
Adrian-Silvan Ionescu

THEODOR ENESCU, IOANA VLASIU, IRINA FORTUNESCU, CARMEN LIICEANU, VIORICA ANDREESCU, ELENA MATEESCU, GHEORGHE COSMA, SANDA AGALIDI, *Repertoriul expozițiilor de artă din București: 1865-1918*, Editura Vremea, colecția „Arte”, București, 2019, 192 p. + il., prefață de Adrian-Silvan Ionescu, postfață de Ioana VlasIU, ediție îngrijită de Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Corina Teacă sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu.

Volumul *Repertoriul expozițiilor de artă din București: 1865-1918* poate fi văzut ca „un copil cu două perechi de părinți”, născut în urma unui „travaliu” de aproape... 40 de ani.

Tot sub semnul dublului, volumul a avut parte de două lansări: prima, în cadrul Târgului de carte „Bookfest”, la standul editurii Vremea, în data de 1 iunie 2019 – au vorbit atunci Silvia Colfescu, directoarea editurii, și drd. Virginia Barbu, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” (IIAGO); a doua, la librăria Humanitas-Cișmigiu, la 29 iunie 2019, volumul fiind prezentat, de această dată, și de către istoricul de artă dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul IIAGO.

Revenind la istoria volumului, trebuie precizat că aceasta a înregistrat mai multe etape de lucru. După cum se menționează atât în prefața semnată de dr. Adrian-Silvan Ionescu, cât și în postfața istoricului de artă dr. Ioana VlasIU, *Repertoriul...* a fost elaborat la începutul anilor 1980, de o echipă de cercetători din cadrul sectorului de artă românească modernă al IIAGO, la propunerea și sub coordonarea regretatului Theodor Enescu. Însușind un uriaș efort colectiv de documentare sistematică, cercetările au debutat în 1971, cu o echipă din care făceau parte inițial Viorica Andreescu, Ioana Popovici (VlasIU) și Irina Fortunescu, cărora, în anul următor,



li s-au adăugat Gheorghe Cosma (până în 1973) și Sanda Agalidi. După cum a amintit dr. Adrian-Silvan Ionescu, pe baza dosarului cu planurile de lucru ale Institutului din intervalul 1971-1974, ambiția de atunci a cercetătorilor era ca *Repertoriul...* să acopere tot teritoriul țării și un interval de peste 80 de ani – 1865-1947 –, în două faze, corespunzând perioadelor 1865-1916, respectiv 1917-1947. În cele din urmă, echipa a restrâns aria de investigație la București și a reușit să acopere doar primul interval, pe care l-a extins însă cu doi ani, ajungând până în 1918 (inclusiv). Laboriosul material a rămas pentru câteva decenii în manuscris, fiind cunoscut doar în cercul restrâns al celor care l-au conceput și al cercetătorilor istoriei artei românești, fără a vedea lumina tiparului. Cu toate acestea, o copie dactilo a fost păstrată, din fericire, de către una dintre autoare, Irina Fortunescu, care i-a oferit-o, cu ani în urmă, Ioanei Vlasiu. La rândul său, aceasta, conștientă de valoarea documentului, l-a dat la legat în câteva exemplare, dintre care unul a ajuns la biblioteca Muzeului Național de Artă al României, altul, la Muzeul Municipiului București și încă unul, la biblioteca IIAGO.

În timpul cât a fost secretar științific al IIAGO (2013-2017), dr. Alin Ciupală a avut inițiativa de a digitaliza manuscrisul din biblioteca Institutului, proces finalizat abia după încheierea mandatului său, în 2018. În fine, ultimul episod al acestei istorii a fost publicarea volumului la editura Vremea, în colecția „Arte”, în 2019, ediția fiind îngrijită de o parte dintre membrii actualei echipe a departamentului de artă modernă al IIAGO – Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Corina Teacă –, sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu.

Informațiile din volum sunt structurate cronologic, sub forma unui tabel care conține următoarele rubrici: „Data” / „Expoziția, Locul de desfășurare” / „Informație bibliografică”.

Volumul debutează astfel cu prima „Expoziție a artiștilor în viață” (deschisă la 25 aprilie 1865, în „Sala mare de la Ministerul Cultelor”) și se încheie cu expoziția personală Ary Murnu (1918, Casa Filip).

În legătură cu cea de-a doua rubrică, potrivit afirmațiilor Virginiei Barbu, volumul reprezintă și o „geografie culturală a vechiului București”. Într-adevăr, în cazul multor expoziții cuprinse în lucrare, este menționat locul de desfășurare – fie acesta un muzeu, o galerie, o sală de expoziție sau, uneori, chiar un magazin. Această topografie a spațiilor expoziționale este, de altfel, punctată de Ioana Vlasiu în postfața volumului și a fost reluată de Silvia Colfescu în cuvântarea sa de la lansare, atunci când a vorbit despre București ca orașul ei „preferat”. Astfel, pe lângă locurile consacrate – ca Sala Stavropoleos, apoi Atheneul Român, Sala Pinacotecii din Palatul Academiei (azi, clădirea Universității) –, cititorul află și despre existența unor spații mai puțin cunoscute, improvizate sau „neconvenționale”, așa cum sunt, de pildă, vitrinele de magazine – precum cele de muzică, Gebauer și Sandrowitz, sau J. Feder, Mașota, Bercovici, Darmet (din fața Grădinii Episcopiei), Ion Alessiu (din Piața Teatrului) – sau librăriile (Rănișteanu, Bișovski, Grave, Librăria națională), hotelurile (Union, Herdan), redacțiile unor jurnale („Adevărul”, „L’Indépendance Roumaine”, „Trompeta Carpaților”) și chiar unele biserici sau alte spații improvizate, ca cele din Pasajul Român, de pe străzile Sărindari, Doamnei, Academiei, Vămii, Calea Victoriei sau vag desemnate, prin sintagme ca „peste drum de palat”. Mai mult, expozițiile erau găzduite în epocă și în reședințe private, precum casa-atelier a lui Theodor Aman, Casele Lahovary și Casa Strat de pe Calea Victoriei, Casa Filip de pe Câmpineanu, Casele Blarenberg de pe Episcopiei, casele Greceanu de pe bd. Elisabeta, casele Ioanide, casa Brus vizavi de Capșa, Casa Joji pe str. Regală, stradă pe care se afla și un atelier oferit artiștilor, pentru a lucra și a expune, de cunoscutul colecționar Alexandru Bogdan-Pitești.

Grație efortului echipei de editori, volumul beneficiază de un indice de nume, extrem de util, ca și de o bogată ilustrație cu imagini de arhivă, unele extrem de rare, provenite de la Biblioteca IIAGO, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, Biblioteca Muzeului Național de Artă al României și din colecția personală Adrian-Silvan Ionescu. Marele merit al acestui grupaj de fotografii este acela de a restitui „parfumul epocii” și, mai ales, de a „da chip” unor artiști care, pentru mulți cititori, sunt cunoscuți poate doar prin nume și/sau opere.

Volumul se dovedește, așadar, un valoros instrument de lucru, în primul rând pentru istoricii de artă, cercetătorii preocupați de scena artistică românească bucureșteană din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și până la sfârșitul Primului Război Mondial. În acest sens, în prefața volumului, dr. Adrian-Silvan Ionescu mărturisește: „*Repertoriul...* este o lucrare utilă atât specialistului, cât și amatorului cu interes pentru închegarea și evoluția vieții artistice românești, iar primii beneficiari vom fi noi, studioșii pe tărâmul istoriei artei naționale, care am trudit la adunarea sa în slovă tipărită pe aceste file”.

Eduard Andrei

DE LIBRIS. Buletin bibliografic 2014–2019

- ANDREI, Eduard, *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919-1920*, Ed. Paideia, București, 2019, 196 p. – volum ce tratează, bazat pe documente inedite din arhivele românești și americane, un capitol puțin cunoscut din viața și activitatea pictorului român Costin Petrescu: perioada de câteva luni petrecută la New York, după Marea Unire din 1918, unde a supervizat fabricarea noilor bancnote românești realizate după designul său.
- ANGHEL, Costina; VIDA, Mariana, *Repertoriul picturii românești moderne. Secolul al XIX-lea*, Vol. III, Literele I-Z, Ed. Muzeului Național de Artă al României, București, 2018, 408 p. + il – foarte util instrument de lucru pentru istoricul de artă preocupat de evoluția plasticii de șevalet în secolul al XIX-lea.
- BADEA-PĂUN, Gabriel, *Les peintres roumains et la France (1834-1939)*, prefată de Adrian-Silvan Ionescu, In Fine, Paris, 2019, 200 p. + il. – valoroasă contribuție la istoria artei românești prin urmărirea perioadelor de formare a plasticienilor români în Hexagon și participarea lor la viața artistică franceză, totul bazat pe un bogat material de arhivă.
- BANGĂLĂ, Natalia; MACOVEI, Cătălina (coord.), *România în epoca regelui Carol al II-lea*, texte introductive de acad. Ioan-Aurel Pop și acad. Răzvan Theodorescu, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, București, 2019, 252 p.+ il. – catalogul expoziției omonime organizată la sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române, în intervalul 7-21 noiembrie 2019, ce prezintă personalitatea Regelui și politica sa economică, socială și culturală (1930-1940), în imagini fotografice surprinse de: Franz Mandy, Nestor Heck, Alfred Brand, Iosif Berman, Nicolae Ionescu, Stefan Ignat, Stelian Petrescu, W. Weiss, sau în studiourile fotografice: Chaland&Comp., Julietta, Foto Royal.
- BĂDESCU, Emanuel; ZAMANI, Lelia, *Flori din trecut. Regine și prințese regale ale României*, ed. Vremea, 2018, 152 p. + il. – volum dedicat femeilor care au reprezentat Casa Regală a României – de la regine până la micile prințese sau principesele de astăzi – , văzute în universul lor cotidian prin prisma unor informații istorice inedite, amănunte mai puțin cunoscute și ilustrații în premieră.
- BORODZIEJ, Włodzimierz; GÓRNY, Maciej, *Nasza Wojna, Narody 1917-1923*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa, MMXVIII, tom II, 624 p. + il. – monografie ilustrată a Marelui Război în care este bine reprezentat și frontul românesc prin fotografii executate de Serviciul Fotografic al Armatei sau de fotografi particulari (unele din colecția A. S. Ionescu).
- CÂRSTEAN, Svetlana; IONESCU, Adrian-Silvan; MOCANU, Aurelia; PERJOVSCHI, Lia; SANDU, Ana Maria, *Poppins*, Erste Stiftung, Sibiu, 2018, 56 p. + il. – plachetă glumeată în care este sintetizată, prin scurte interviuri, versuri conjuncturale și panseuri șugubețe, excelent susținute de ilustrație, personalitatea complexă a unui marcant critic de artă și jurnalist, Aurelia Mocanu.
- CIOBANU, I. Constantin, *Isai Cârmu. Magia cărții*, Ed. „Arc”, Chișinău, ediție în limba română, Ed. Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, 2019, 96 p. +il.- album-catalog ce prezintă pentru prima oară biografia de creație și o parte importantă din extrem de vasta operă a unuiu dintre cei mai prolifici graficieni și ilustratori de carte basarabeni: Isai Cârmu (1940-2015).
- CHIRIAC, Liliana; DREPTU, Ruxandra, *Alexandru Phoebus 1899-1954. Repertoriul colecției*, Ed. Muzeului Național de Artă al României, București, 2019, 296 p. + il. – catalogul ce a însoțit expoziția *Partea nevăzută a colecției de artă Alexandru Phoebus* de la Muzeul Colecțiilor de Artă (6 noiembrie 2019 – 25 martie 2020), ce a prezentat în premieră 130 de opere ale artistului, restul lucrărilor fiind ilustrate în generosul catalog-repertoriu al operei pictorului.
- Чаков, Венцислав, *Униформи, въоръжение и снаряжение на българите в сръбско-турската война 1876 г.*, Издателство Матадор 74, Добрич, 2019, (CHAKOV, Ventsislav, *Uniforms, Arms and Equipment of the Bulgarians in the Serbian-Turkish War 1876*, Matador 74 Publishing House, Dobrich, 2019), 72 p.+ il. – detaliat studiu uniformologic, substanțial ilustrat cu fotografii de epocă și desene ale autorului, dedicat războiului sârbo-turc din 1876.
- COJUHARI, Elena (coord.), *România în Primul Război Mondial. Pe drumul spre Marea Unire, 1916-1918*, Ed. Bibliotecii Naționale a României, București, 2018, 408 p. + il. – volum abundent ilustrat dedicat Marelui Război cu ocazia Centenarului Marii Uniri.
- CONSTANTINESCU, Richard (editor), *Nicolae Leon, rectorul Unirii*, Prefată de Andrei Dimitriu, Ed. Gr. T. Popa, Iași, 2018, 546 p. + il. – interesantă culegere de scrieri memorialistice ale doctorului Nicolae Leon, distins medic ieșean, gazdă încurajatoare pentru Costin Petrescu în timpul refugului din vremea Marelui Război.
- CRUCERU, Florica, *Muzeul de Artă Constanța. Imagini și documente, 1960-1984*, Ed. Studii, Iași, 2019, 416 p. + il. – valoroasă contribuție la cunoașterea istoriei muzeografiei de artă constănțene elaborată de neobosita directoare pe timp de 24 de ani a instituției, care a contribuit esențial la îmbogățirea colecțiilor și la instalarea muzeului într-un local potrivit normelor muzeotehnice, în centrul orașului. Volumul, tipărit în regie proprie, adună importante documente de arhivă și o iconografie revelatoare atât pentru colecții cât și pentru personalul ce a activat acolo, prezentat democratic, fără ierarhizări, de la femei de serviciu și paznici, la muzeografi și conservatori.
- DAVIS, Robert C.; LINDSMITH, Beth, *Renaissance People. Lives that Shaped the Modern Age*, Thames & Hudson, London, 2019, 352 p. + il. – portrete ale unor figuri marcante ale politicii, religiei, armatei, filosofiei, literaturii și artei din vremea Renașterii de pe întregul cuprins al Europei de la Jan van Eyck, Luca della Robbia, Brunelleschi, Donatello și Dürer la Mehmet al II-lea, Matthias Corvinus, Aldus Manutius, Erasmus, Columb, Copernic, Brahe, Rablais, Arcimboldo, Luther, Calvin și mulți alții.
- DÉSIRÉ dit GOSSET, Gilles (coordonator), *MAP 1996-2016. Archives des Monuments historiques et patrimoine photographique de l'État, L'album anniversaire*, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont, 2016, 64 p. + il. – album aniversar cu o selecție de imagini reprezentative pentru Mediateca de Arhitectură și de Patrimoniu a Franței.

- DINU, Ștefania, *Mese și meniuri regale. Eleganță, fast și bun gust*, Ed. Corint, prefață de Sorin Liviu Damean, București, 2019, 192 p. + il. – laborioasă întreprindere de identificare și interpretare a surselor documentare în arhiva Casei Regale a României, precum și a surselor memorialistice din epocă, pentru a întregi imaginea despre viața cotidiană, protocolul și ceremonialul gastronomic de la Curtea Regală.
- DRAGU DIMITRIU, Victoria, *Cu doamna Rodica Filip von Becker despre Bucureștii sculptorului Emil Wilhelm von Becker*, Ed. Vremea, col. Planeta București, 2019, 400 p. – dialoguri ale autoarei cu nepoata lui Emil Wilhelm von Becker, sculptorul Casei Regale a României, ce încearcă să reînvie atmosfera nobilă din jurul artiștilor români și aduce informații inedite despre cele mai frumoase edificii ale Bucureștiului.
- DUMITRESCU, Gabriela (coord.); ȚĂRLESCU, Ion Andrei; ȘIRLI, Adriana, *Imnul Acatist al Maicii Domnului. Ediție facsimilată după manuscrisul grecesc 113 al B.A.R.*, Editura Excelență prin Cultură, București, 2019, 250 p. + il. – volum ce reproduce în facsimil manuscrisul grec 113 al Bibliotecii Academiei Române, o capodoperă a iconografiei bizantine din secolul al XVII-lea, model literar și teologic pentru numeroase compoziții liturgice răsăritene și apusene, scris la Mănăstirea Vatoped de la Muntele Athos.
- ENESCU, Theodor; VLASIU, Ioana; FORTUNESCU, Irina; LIICEANU, Carmen; ANDREESCU, Viorica; MATEESCU, Elena; COSMA, Gheorghe; AGALIDI, Sanda, *Repertoriul expozițiilor de artă românească din București, 1865-1918*, Prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Postfață de Ioana Vlasiu, Ed. Vremea, București, 2019, 192 p. + il. – o veche lucrare de plan a unui colectiv de cercetători ai Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” elaborată în intervalul 1971- c. 1980, rămasă în manuscris, ce vede acum lumina tiparului ca un important instrument de lucru pentru specialiști și amatori deopotrivă.
- FIREA, Ciprian, *Polipticele medievale din Transilvania: artă, liturghie, patronaj*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2016, 518 p. + il. – volum ce tratează istoria, semnificația și rolul retablului în pictura religioasă, oferind o sinteză a artei polipticului medieval din Transilvania între cc. 1450-1550, sinteză completată de un catalog al lucrărilor studiate (cca. 100 de piese), de un dicționar de pictori și un bogat material ilustrativ.
- FISCHER-WESTHAUSER, Ulla; SCHÖGL, Uwe (editori), *Looking at Photography now. 40 Years ESHPh*, Vienna, 2019, 288 p. + il. – număr special al anuarului Societății Europene pentru Istoria Fotografiei (European Society for the History of Photography – ESHPh) la împlinirea a 40 de ani de la fondare.
- FULGA, Ligia; CHIRU, Gabriela, *Discursul ritual și costumele tradiționale din sud-estul Transilvaniei*, Muzeul de Etnografie Brașov, Brașov, 2018, 220 p. + il. – valoroasă analiză a costumului de nuntă și de ceremonie religioasă legată de ritul de trecere în Țara Bârsei.
- GAVRILESCU, Al., *Trianon și Europa Națiunilor 1920-2020*, Ed. Semne, București, 2019, 256 p. + il. – studiu asupra unui corpus de documente referitoare la actul Unirii de la 1 Decembrie 1918 și la evenimentele istorice imediat ulterioare, selectate și transcrise de Andrei Țărescu din arhiva dr. Aurel Cosma, donată Bibliotecii Academiei Române în 1942.
- GHEORGHIU, Alexandru, *Hoțul de culori. De la grația pușcăriei, la grația divină, 1989-2018*, Prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Aureo, Oradea, 2019, 118 p. + il. – povestea unui pușcăriaș care și-a decoperit vocația de pictor în timpul detenției și, plasat între Papillon – dar fără performanțele de evadare ale acestuia – și „Jucătorul de șah” al lui Stefan Zweig, și-a câștigat libertatea interioară prin artă, în spatele grătilor.
- GIURCĂ, Ion (coord.), *Armata română în Războiul de Întregire. Campaniile din anii 1916 și 1917*, Ed. Cetatea de scaun, Târgoviște, 2018, 294 p. + il. – lucrare esențială pentru înțelegerea derulării conflictului armat pe teritoriul României în Marele Război, cu deschiderea unui nou front în estul Europei și consecințele dramatice ale defecțiunii rusești, elaborată de un colectiv de cunoscuți istorici militari precum Valeriu Avram, Sorin Liviu Damean, Adrian Diaconu, Ion Giurcă, Marian Moșneagu și Alin Spănu; uvrul este abundent ilustrat cu imagini produse de Serviciul Fotografic al Armatei dar, în mai multe cazuri, legendele sunt eronate ori lipsesc și pun în dificultate pe cititor.
- GUÉGAN, Stéphane (coord.), *Toulouse-Lautrec, Résolument moderne*, coédition RMN/Musée d'Orsay, Paris, 2019, 352 p. + il. – catalogul expoziției *Toulouse-Lautrec, Résolument moderne*, deschisă la Grand Palais din Paris în intervalul 9 octombrie 2019-27 ianuarie 2020.
- HARLOE, Katherine; NEAGU, Cristina; SMITH, Amy C. (editori), *Winkelmann and Curiosity in the 18th Century Gentleman's Library*, Christ Church Library, Oxford, 2018, 134 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Christ Church Upper Library din Oxford între 29 iunie – 26 octombrie 2018.
- HORGHIDAN, Constantin, *Artistul fotograf Adolphe A. Chevallier în colecția mea*, Fundația „C. M. Imago”, Piatra Neamț, 2018, 250 p. + il. – punerea în circuit public a unei colecții particulare de fotografii executate de valorosul artist fotograf de origine elvețiană, născut, crescut și trăit mare parte din viață în ținutul Neamțului pe care l-a documentat, în amănunțime, realizând un admirabil portret monografic.
- HOUSSIN- DREYFUSS, Sarah; BARGETON, Astrid (coord.), *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, Somogy, Paris, 2014, 376 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Musée de l'Armée din Paris în intervalul 15 octombrie 2014-25 ianuarie 2015.
- HOWE, Graham; IONESCU, Adrian-Silvan, *E.O. Hoppé – Romania*, Curatorial Assistance, Pasadena, 2019, ediție în limba engleză 140 p. + il. – album ce valorifică, după 96 de ani, moștenirea iconografică de o inestimabilă însemnătate lăsată de fotografii E.O. Hoppé, primul care a realizat, în 1923, cel mai veridic portret fotografic de țară al României Mari.
- IFTIMI, Sorin, *Giovanni Schiavoni, un pictor italian în Moldova (1837-1844)*, Ed. Doxologia, Iași, 2014, 168 p. + il. – monografie dedicată de un istoric cu veleități de detectiv cultural unui pictor italian a cărui trecere prin Iași a marcat plastica locală dinainte de jumătatea secolului al XIX-lea.
- ILISAN, Mihaela-Corina, *Icoanele pe sticlă și xilografurile populare din Transilvania în viziunea lui Ion Mușlea*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2019, 266 p. + il. – volum bazat pe teza de doctorat a autoarei ce analizează contribuțiile științifice din domeniul picturii pe sticlă și al xilografurii populare românești datorate etnologului Ion Mușlea (1899-1966).
- ION, Narcis Dorin (coord.), *Castelul Peleş. Muzeul și colecțiile sale*, Sinaia, 2018, 96 p. + il. – catalog de prezentare a muzeului și a bogatelor colecții regale.
- ION, Narcis Dorin (coord.), *Maria a României. Portretul unei mari regine*, Muzeul Național Peleş, Sinaia, 2018, vol. I, 360 p., vol. II, 360 p. + il. – catalogul bilingv (română-engleză) al expoziției omonime organizată în vara anului 2018; studii semnate de acad. Răzvan Theodorescu, Ion Bulei și Ioan Drăgan.

- IONESCU, Adrian-Silvan, *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui E.O. Hoppé*, Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, Ed. Oscar Print, București, 2019, 120 p. + il. – album-catalog al expoziției de la Biblioteca Academiei Române, 21 mai – 20 iunie 2019 (curatori: Adrian-Silvan Ionescu și Graham Howe).
- LEMNY, Doina, *Brâncuși : Cumințenia pământului - opera unică / La Sagesse de la Terre – une œuvre unique / The Wisdom of the Earth – a Unique Work*, 2018, ed. Brâncuși, 64 p. + il. – studiu bazat pe o lectură proaspătă a vechilor interpretări și analize asupra *Cumințeniei pământului*, punând în lumină caracterul de unicitate și de universalitate al creației brâncușiene.
- LEMNY, Doina, *Brâncuși și Duchamp sau povestea unei prietenii. Corespondență*, ed. Vreamea, București, 2019, 104 p. + il. – editarea corespondenței aflate la Biblioteca Kandinsky de la Centrul Pompidou din Paris, conținând toate scrisorile (cablograme, telegrame, cărți poștale etc.) expediate de Marcel Duchamp lui Constantin Brâncuși, pe care acesta din urmă urmă le-a păstrat în atelierul lui.
- LEMNY, Doina, *Brâncuși și Marthe, sau povestea de iubire dintre Tantan și Tonton. Corespondență*, Ed. Vreamea, București, 2019, 130 p. + il. – povestea de iubire dintre Constantin Brâncuși și Marthe Lebherz, angajată ca secretară în atelierul său, în anul 1925, reconstituită pe baza corespondenței lor aflată în Fondul Brâncuși al Arhivei Centrului Pompidou.
- LEMNY, Doina, *Matisse – Pallady et la blouse roumaine. Deux artistes sous la censure. Correspondence*, Fage éditions, Lyon, 2019, 94 p. + il. – volum bilingv (franceză-română) în care este reunită corespondența dintre doi mari artiști prieteni.
- LEMNY, Ștefan, *Dimitrie Cantemir: un principe român în zorile Luminilor europene*, ediție trilingvă, în română, engleză și franceză, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2019, 186 p. + il. – volumul oferă o lectură globală, dincolo de mit, a personalității marelui cărturar al umanismului românesc de-a lungul peregrinărilor din viața sa, însoțită de o consistentă galerie de ilustrații.
- MACOVEI, Cătălina (coord.), *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, București, 2019, 158 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române, în intervalul 26 iunie-19 iulie 2019.
- MANOLIU, Liliana, *Colecția de mobilier a Muzeului Național Peleş. Catalog selectiv*, Muzeul Național Peleş, Sinaia, 2018, 256 p. + il. – utilă lucrare de deslușire a stilurilor succesive de decor interior și de prezentare și analizare a operei ebeniștilor care au lucrat pentru înfrumusețarea reședinței de vară a regilor României.
- MOLDOVAN, Horia, *Lecomte du Noüy: Mărturiile ale restaurării mănăstirii Trei Ierarhi*, Dark Publishing, București, 2019, 96 p. + il. – utilă lucrare care pune în circulație o suită de imagini de dinaintea și din timpul restaurării celebrului monument ieșean, planșe, fotografii și schițe din valoroasa colecție Lecomte de Noüy care se găsește la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”.
- NANU, Adina, *Adina în China. Un jurnal inedit*, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2018, 112 p. + il. – relatările pline de nerv și ilustrate cu har de un reputat istoric de artă în timpul unei excursii de documentare în țara chitailor, efectuată cu 60 de ani în urmă.
- ONOFREIU, Adrian; VLAȘIN, Corneliu, *Chipuri din Marele Război. Viața în imagini a combatanților din Bistrița-Năsăud*, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 2018, album cu pagini nenumerotate + il. – punerea în circulație a unor imagini din colecții particulare cu trupe și militari români din armata austro-ungară – fotografii unicat sau cărți poștale de mare tiraj cu texte scrise de combatanți către familie și prieteni.
- OPRESCU, George, *Țările Române văzute de artiștii francezi (secolele XVIII și XIX)*, Ed. MLR, București, 2019, 224 p. + il. – reeditare, sub coordonarea Gabrielei Dumitrescu și a lui Ion Cristescu, a lucrării elegant tipărită la Cultura Națională, în 1926. Ilustrația inițială este completată cu imagini noi, depistate ulterior, unele color dar, din păcate, câteva deformate (alungite p. 44-45, 50-51, 52-53, 62-63, 141-142, sau lățite p. 22-23) sau inversate la reproducere (*Dorobanț valah*, p. 151) pentru a se încadra în pagină sau a oferi o compunere agreabilă iar altele sunt tipărite neclar (p. 15, 160, 161, 165, 166-167, 218-219, 220-221); există și etichetări eronate (în loc de *Soldați în repaus*, așa cum greșit apare în volum, ar fi trebuit scris *Vânători în repaus*, p. 58). De asemenea, la o reeditare s-ar fi convenit să fie inserat un studiu introductiv care să explice importanța demersului lui Oprescu și să atragă atenția asupra studiilor la zi în materie de artă documentară, cu specificarea completării ilustrației inițiale a volumului.
- PARTENIE, Raluca Alexandru, *Straie alese din povești cu prințese. Moda din secolul al XIX-lea*, București, 2019, 44 p. + il. – cărtică de inițiere a celor mici în arta vestimentației, cu un text ușor, glumeț și agreabil dar corect documentar și informativ, susținut de o inspirată ilustrație executată de autoare, alături de fotografii de epocă și obiecte originale reproduse din colecția personală.
- PĂULEANU, Doina, *Viața tăcută a naturii*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2016, 312 p. + il. – prima monografie a genului publicată în România, rezultatul unei remarcabile activități de documentare ce oferă, în același timp, un răsfăț vizual prin cele 180 de ilustrații ale naturilor statice din perioada studiată (1846 – 1916), tablouri aflate atât în muzeele naționale de artă ale României – muzeele din București, Constanța, Galați, Iași, Piatra-Neamț, Suceava, Cluj-Napoca, Arad, Timișoara, Craiova, Brașov –, cât și în colecții private reprezentative.
- PĂULEANU, Doina, *Peninsula misterioasă, incursiune în istoriile Constanței*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2019, ...p. + il. – incursiune în istoria, geografia, religia, arhitectura și cultura acestui oraș, într-o amplă țesătură formată din mărturiile de ieri și de azi ale celor care l-au cunoscut în călătoriile lor sau l-au studiat cu pasiune documentară, bogat ilustrată cu fotografii, cărți poștale, desene, hărți sau reproduceri ale unor opere de artă plastică.
- PECICAN, Ovidiu, *Pavel Chihaia. Aventurile Vocației*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2018, 268 p. – volum dedicat personalității complexe a scriitorului Pavel Chihaia (1922-2019), romancier, eseist, traducător, istoric al artei românești medievale, într-o vreme cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București.
- POPA, Bogdan; TUDORANCEA, Radu (coordonatori), *Războiul de fiecare zi. Viața cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914-1919)*, Ed. Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2018, 466 p. + il. – culegere de studii prezentate la conferința cu același titlu organizată de Institutul de Istorie „N. Iorga” pe 27-28 noiembrie 2018, cu ocazia Centenarului Marii Uniri. Între autori figurează și trei istorici de artă de la Institutul de profil al Academiei Române, Ioana Apostol, Virginia Barbu și Adrian-Silvan Ionescu.

- POPICĂ, Radu (coord.), *Un secol de artă brașoveană, 1815-1918*, Ed. Muzeului de Artă Brașov, Brașov, 2018, 134 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată în intervalul 28 septembrie-11 noiembrie 2018; studii introductive semnate de Radu Popica (Arta brașoveană, 1815-1918) și Camelia Neagoe (Contribuții la istoria fotografiei brașovene, 1842-1918).
- ROȘCA, Dan, *De la Primăvara Eternă la Târgul Păduchilor. Prăvălii de lux și prăvălii pentru cei nevoiași în Bucureștii de ieri*, Ed. Ars Docendi, București, 2018, 248 p. + il. – un periplu prin trecutul stabilimentelor bucureștene de profil, cărora, pentru localizare, autorul le atașează fotografii de epocă și hărți.
- ROȘU VĂDEANU, Ina, *Programul arhitectural al Bisericii Române unite cu Roma. Episcopia de Gherla și Cluj-Gherla (1853–1947). Tendențe stilistice între Orient și Occident*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2018, 530 p. + il. – studiu de amploare, gândit ca o vastă topografie arhitecturală, util în completarea cunoștințelor despre arhitectura ecleziastică greco-catolică și pentru recuperarea creației aferente.
- RUNCAN, Miruna *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964*, Ed. Tracus Arte, București, 2019, 341 p. – demers care situează critica de teatru în interiorul unei mai ample investigații istoriografice, circumscrise perioadei de slăbire a rigorilor propagandistice ale realismului socialist.
- SCĂICEANU, Cristian Andrei, *Dicționarul machetatorilor mărcilor poștale românești*, Ed. Oscar Print, București 2018, 384 p. + il. – volum ce abordează pentru prima oară în România domeniul designului de mărci poștale, util instrument de cunoaștere a acestui aspect din activitatea unor artiști plastici: Atanase Avram, Ludovic Bassarab, Alexandru I. Brătescu-Voinești (fiul prozatorului), Ștefan Constantinescu, Ion Dem. Demetrescu, Horațiu Dimitriu, Ary Murnu, Costin Petrescu, Șerban Zanea și alții.
- SCHÖGL, Uwe; WIPPLINGER, Hans-Peter (editori), *Moritz Nähr. Fotograf der Wiener Moderne/ Photographer of Viennese Modernism*, Verlag Walter König, Köln, 2018, 160 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Leopold Museum din Viena în intervalul 24 august – 29 octombrie 2018, retrospectivă a unui maestru al camerei obscure care a documentat capitala și elita intelectuală a Imperiului habsburgic la apogeul gloriei sale la cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea (portretele lui Gustav Klimt și ale membrilor Secesiunii vieneze, portretul filosofului Ludwig Wittgenstein, etc.).
- SEMENOVA, Natalia; DELOQUE, André, *Colecționarul. Povestea lui Serghei Șciukin și a capodoperelor sale pierdute și regăsite*, traducere din limba franceză de Silvia Colfescu, Ed. Vremea, București, 2019, 248 p. + il. – volum ce reunește cercetările apărute până acum asupra vieții și personalității lui Serghei Șciukin (1854–1936), om de afaceri rus, colecționar de artă, inventator al ideii de muzeu al artei moderne, mecena al lui Matisse și Picasso.
- SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu, arhitect 1851-1912*, ediție îngrijită de Sorin Vasilescu, Ed. Academiei Române, București, 2019, 218 p. + il. – restituirea unei monografii scrise de arh. Toma T. Socolescu despre magistrul său Ion Mincu, rămasă în manuscris timp de 60 de ani.
- TYLER, Ron, *Western Art, Western History. Collected Essays*, University of Oklahoma Press, Norman, 2019, 286 p. + il. – culegere de studii ale unuia dintre cei mai reputați istorici ai artei Vestului american, fost muzeograf apoi director la Amon Carter Museum of American Art din Fort Worth și profesor la University of Texas din Austin, colaboratorul nostru la SCIA tom 5 (49)/2015; în acest elegant volum au fost adunate mini-monografiile ale unora dintre cei mai importanți pionieri ai penelului care au ilustrat ținuturile apusene americane și pe locuitorii lor: Karl Bodmer, Alfred Jacob Miller, John James Audubon, George Caleb Bingham și Frederic Remington. Acești artiști au fost subiectul cercetărilor de-o viață ale autorului.
- TYLER, Ron (editor), *The Art of Texas: 250 Years*, Texas Christian University Press, Fort Worth, 2019, 446 p. + il. – impozant volum care a însoțit expoziția omonimă organizată la Witte Museum în San Antonio, în intervalul 3 mai-25 august 2019. Tomul conține studii semnate de Ron Tyler, Kenneth Hafertepe, Susie Kalil, Ricardo Romo, Sam Deshong Ratcliffe, Light Townsend Cummins, Richard B. McCaslin, Rebecca Lawton, William E. Reavens Jr., Francine Carraro, Michael R. Grauer, Jay Wehnert, Scott A. Sherer, K. Robinson Edwards și deschide o fereastră spre artele plastice din Republica Stelei Singurate (Lone Star Republic) de la perioada colonială spaniolă la cea mexicană și americană de după mijlocul secolului al XIX-lea.
- VASILE, Lucian, *Ploieștii în Marele Război, 1916-1918*, Ed. AEDU, București, 2017, 106 p. + il. – album cu imagini din Ploiești și din Județul Prahova din timpul Războiului cel Mare.
- VERONA-TOBI, Cristina (coord.), *Verona*, Museo „Arthur Verona”, București, 2018, 106 p. +il. – album dedicat operei pictorului Arthur Verona de strănepoata artistului, ce a inițiat un muzeu *on line* cu exponate din colecții de stat și particulare.
- VLASIU, Ioana; ȘULEA, Ioan; FODOR, Cora (coord.), *Tonitza. Imagini ale copilăriei*, Muzeul Județean Mureș, Târgu Mureș, 2019, 282 p. +il. – catalogul aferent expoziției care a avut loc la Muzeul Județean Mureș în perioada 1 martie-17 iunie 2019, organizată în scopul valorificării expoziționale și științifice a tabloului lui Nicolae Tonitza, intitulat *Odaia copiilor*, recent intrat în colecția Muzeului, prilej pentru investigarea temei copilăriei, nu doar prin prisma creștei plastice a lui Tonitza și a altor contemporani de-ai săi, ci și dintr-o perspectivă mai amplă, istorică, psihologică, antropologică, etnografică.

* *

- Arta din România, din preistorie în contemporaneitate*, Ed. Academiei Române, în parteneriat cu Ed. Mega din Cluj-Napoca, 2019, 2 vol. – lucrare amplă, realizată în două volume de mari dimensiuni, cu peste 2000 de ilustrații color, de înaltă ținută grafică, sinteza este rodul contribuției a peste 40 de autori, istorici și critici de artă, cei mai calificați specialiști ai domeniului, dintre care, din cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, au contribuit Adrian-Silvan Ionescu, Constantin Ciobanu, Cristina Cojocaru, Dana Jenei, Corina Teacă.
- Dan Băncilă*, Ed. Institutului Cultural Român, 2019, 160 p. – album bilingv (în limbile română și engleză) ce cuprinde o selecție amplă din opera maestrului decorator în sticlă Dan Băncilă (n. 1943) și texte despre creația sa semnate de Tudor Octavian, M. Constantinescu, Doina Păuleanu, Horia Horșia, P. Frâncu, Virgil Mocanu, Grigore Arbore, Marius Tătaru, Gabriela Eftime, Victor Niță, George Arion, Ana Barton, Virginia Hristu.
- Expoziție eveniment | Eli Lotar (1905 – 1969)*, Ed. Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2019, 23 p. +il. – catalogul expoziției omonime organizată, în cadrul Sezonului România – Franța, de Muzeul Național al Literaturii Române în

parteneriat cu Centrul Pompidou și Muzeul Jeu de Paume. Expoziție a fost curatoriată de Damarice Amao (Centrul Pompidou) și Pia Viewing (Jeu de Paume) pentru prezentarea la București, sub găzduirea Muzeului Colecțiilor de Artă, în perioada 18 aprilie – 14 iulie 2019.

România-Franța/ France- Roumanie, Itinerarii culturale/ Itinéraires culturels, Ed. Muzeului Literaturii Române, Biblioteca Academiei Române/ Bibliothèque de l'Académie Roumaine, București, 2019, 208 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 19 aprilie-17 mai 2019.

Secvențe din Transilvania secolului al XVIII-lea / Fundalul unei personalități de excepție: Samuel von Brukenthal, Snapshots of 18th Century Transylvania. The Background of an Outstanding Personality: Baron Samuel von Brukenthal, catalog de Iulia Mesea, Sibiu / Hermannstadt, 2017, 96 p. + il. – catalogul expoziției organizate la Muzeul Național Brukenthal, în perioada 22 martie – 11 iunie 2017, eveniment din Agenda culturală Bicentenar Brukenthal 2017.

Simpozionul de Ceramică Medgidia (1971-1977) – fenomen fondator al ceramicii românești contemporane, Asociația UMA ED ROMÂNIA, București, 2019, 305 p. +il. – volum bilingv (română-engleză) ce include texte introductive semnate de sculptorul și ceramistul Patriciu Mateescu, de istoricul de artă dr. Eduard Andrei, precum și un text despre ceramica românească azi, semnat de Cristina Popescu Russu, artist ceramist, ea însăși participantă la o ediție a Taberelor de ceramică monumentală de la Medgidia (1971-1977).

Traian Ștefan Boicescu, Premium Concept Project, București, 2017, 272 p. + il. – catalog monografic al unui complex plastician: grafician, pictor, artist decorator dedicat texturilor.

Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea, coord. Adrian-Silvan Ionescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, Biblioteca Academiei Române, București, 2019, 79 p. +il. – catalogul expoziției omonime organizate la Sala „Th. Pallady” a Bibliotecii Academiei Române, în intervalul -17 septembrie 2019, unde au fost expuse, cu originalitate și deosebită grijă pentru detaliu, lucrări de grafică, fotografii, piese vestimentare și jucării din secolul al XIX-lea și începutul secolului XX (curatori Adrian-Silvan Ionescu și Nicoleta Roman).

Vestigii arhitecturale din colecția fotografică Al. Tzigara-Samurcaș, Biblioteca Academiei Române, București, 2019, 36 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Sala „Th. Pallady” a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 19 martie - 5 aprilie 2019.



GHEORGHE VIDA

(1946 – 2019)

Gheorghe Vida s-a născut în 8 august 1946 la Baia Mare într-o familie de artiști. Tatăl său era reputatul sculptor Vida Geza, iar mama lui, fiica pictorului Kadar Geza, era muziciană. A crescut nu numai într-un mediu familial cultivat, deschis spre orizonturi culturale și artistice de înalt nivel, dar și într-un oraș ca Baia Mare, devenit celebru prin colonia de pictori care ființa aici încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și unde era arta o prezență vie. Nu este întâmplător că atât el cât și sora lui, Zoe (Zoe Vida Porumb, cunoscută artistă decoratoare), au ales cariere care au avut într-un fel sau altul arta în centrul lor.

După studii liceale la Baia Mare între 1960 și 1964, Gheorghe Vida urmează la București Secția de Istoria și Teoria Artei din cadrul Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” în perioada 1965-1970. Printre profesorii săi s-au numărat Vasile Drăguț, Ion Frunzetti, Eugen Schileru. Este atras de arta medievală și își alege ca temă a lucrării de licență *Biserica parohială Sfântul Ștefan din Baia Mare*. Lucrarea, elaborată sub îndrumarea profesorului Vasile Drăguț, este notată cu 10 excepțional. După absolvire este angajat la Institutul de Istoria Artei

al Academiei Române din București, ca cercetător stagiar, în sectorul de artă universală condus de istoricul de artă Remus Niculescu, pe care Gheorghe Vida l-a admirat fără rezerve și l-a considerat maestrul său, omagiindu-l la dispariție prin cuvinte emoționante. Sub îndrumarea acestuia Gheorghe Vida se orientează spre problematica secolului al XIX-lea. Redactează primul său studiu de referință. *Contribuții la studiul vieții și operei lui Munkácsy, pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Sigismund Ormos*, publicat în „Studii și cercetări de istoria artei”. Seria Artă plastică, vol. 19, nr. 2, 1972, p. 237–285.

În perioada 1972-1973, Gheorghe Vida este bursier Herder în cadrul Universității din Viena unde beneficiază de un stagiu de cercetare care îi va da posibilitatea de a-și adânci cunoștințele în materie de artă central-europeană medievală și modernă. Va mai reveni la Viena și în 1994 cu bursa Samuel Kress. Secolul al XIX-lea și spațiul cultural transilvănean se vor afla din nou în atenția lui și în 1987 când publică în SCIA *Aspecte ale receptării artei europene în Transilvania secolului al XIX-lea*. Tot de interesul lui pentru secolul al XIX-lea ține și cercetarea despre istorism în pictura românească a sec. al XIX-lea, fenomen caracteristic perioadei, insuficient cunoscut, apoi studierea lui Octavian Smigelschi sub specia simbolismului sau a timpuriu dispărutului pictor Emeric Tamas.



Fig. 1. Gheorghe Vida, Târgu Jiu – 1967.

În ceea ce privește secolul al XX-lea Gheorghe Vida se va opri stăruitor asupra operei pictorului și sculptorului Hans Mattis-Teutsch, publicând mai multe studii și articole în publicații românești și germane, asupra complexei opere a pictorului originar din Brașov, aparținător atât de avangarda germană, cât

și de cea maghiară și română. Nu a ignorat nici alte curente artistice interbelice, de pildă Noua obiectivitate care s-a manifestat pregnant în opera mai multor artiști transilvăneni, pe care i-a pus în valoare într-un articol contributiv din revista „Arta”, 1987. Interesul pentru cercetarea perioadei interbelice și diversitatea ei problematică și stilistică, generoasă în subiecte, l-a condus spre investigații de pildă privind-l pe Brâncuși și elementele Art Deco ale sculpturii sale sau legate de acea artistă cultivată și originală care a fost Nina Arbore, căreia i-a dedicat o bine venită monografie.

A contribuit la mai buna cunoaștere a artei românești moderne în străinătate, colaborând la mai multe dicționare de artă universală printre cele mai prestigioase (A.K. Saur Künstlerlexikon) sau de artă românească. Un capitol substanțial al contribuției sale la istoria artei românești și nu numai o formează dărilor de seamă asupra unor lucrări și autori importanți. A recenzat volume ale lui Theodor Enescu, Amelia Pavel, Dan Hăulică, Marius Porumb, Jolan Balogh, Cătălin Davidescu, printre alții, precum și publicații de referință ale unor muzee – cataloage patrimoniale sau de expoziții. Bun cunoscător al istoriografiei artei contemporane românești a editat culegerea de studii de artă românească contemporană în limba maghiară *Latvany es gondolat* în 1991 la Editura Kriterion, și volumul de scrieri al colegului de generație, criticul Mihai Drișcu.

Arta contemporană a stat în atenția lui Gheorghe Vida încă de timpuriu. Începe să publice cronici de artă din ultimul an de facultate, mai întâi în revista studentească *Amfiteatru*, pentru ca de-a lungul anilor să devină colaborator constant al revistei „Arta”, publicație care a grupat cele mai bune condeie ale criticii de artă din România și al multor altor reviste prestigioase. Activitatea lui de cronicar este prodigioasă. Ca bun cunoscător al scenei artistice transilvănene a scris atât despre artiștii care s-au afirmat în perioada interbelică – printre care Romul Ladea, Kos Andras, Ion Vlasiu, Eugen Gâscă, Vasile Kazar, Abodi Nagy Bela, Maria Ciupe, Traian Bîlțiu-Dăncuș, etc. – urmărind meandrele procesului de construire a stilului individual, cât și despre numeroși tineri din Baia Mare, Cluj, Oradea, Satu-Mare, afirmați începând din anii 1960 în care a știut să vadă, cu fină intuiție, semnele valorii. Desigur perspectiva lui Gheorghe Vida asupra artei românești contemporane era mai cuprinzătoare, a scris printre primii, în 1978, despre arta ambientală din România unde experimentele Grupului Sigma erau văzute în articulațiile lor europene, a fost atras de fenomenul taberelor de sculptură și acesta de inspirație occidentală, cadru propice tinerilor sculptori de a dezvolta o problematică a spațiului și forme diferite de a predecesorilor. S-a ocupat de opera pictorului și graficianului Octav Grigorescu, unul dintre cei mai importanți artiști români din a doua jumătate a sec. XX.

De-a lungul anilor activitatea sa de istoric și critic de artă a fost tot mai mult recunoscută și recompensată prin premii și distincții pentru profesionalism, rigoare și competență: 1993 – Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică de artă; 2002 – Crucea de cavaler al Ordinului de Merit al Republicii Ungaria, pentru contribuția adusă la dezvoltarea relațiilor artistice româno-maghiare; 2004 – Ordinul Meritul cultural în grad de Cavaler. A făcut parte din mai multe asociații profesionale cum ar fi Secția de critică de artă din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici din România (UAP), al cărei secretar a fost între 1996-2002 și din nou între 2005-2009. A fost de asemenea membru al Consiliului Național al UAP, poziții din care și-a putut spune cuvântul în ceea ce privește selecția și impunerea valorilor artistice contemporane influențând bunul mers al vieții artistice românești. A fost membru al AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) și secretar al secției române a CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art).

A îndeplinit funcții de răspundere pentru viața culturală a timpului, fiind, în paralel cu calitatea sa de cercetător la Institutul de Istoria Artei și director general al Departamentului de Arte Vizuale din Ministerul Culturii între 1990-1994, într-o perioadă dificilă de reorganizare a acestei instituții după evenimentele din decembrie 1989. Ca director adjunct al Institutului de Istoria Artei în perioada 1995-2011, în timpul directoratului regretatului Remus Niclescu, apoi al profesorului Silviu Angelescu, a luat parte activă la elaborarea proiectelor de cercetare ale Institutului și la organizarea vieții științifice. Față de colegi a fost întotdeauna prietenos, plin de înțelegere și generozitate, asigurând în Institut o atmosferă agreabilă de bună înțelegere și colaborare. În această calitate s-a ocupat de apariția în bune condiții a revistelor Institutului, „Studii și cercetări de istoria artei” și „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”. Série Beaux-Arts. Între 1995 și 1998 a predat cursuri în calitate de profesor asociat la Facultatea de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Artă din București

Dispariția lui Gheorghe Vida este o pierdere pentru comunitatea profesională căreia îi aparținea. Secția de critică de artă a UAP i-a omagiat memoria în ședința sa din luna septembrie 2019. Istorici și critici de artă, foști colegi și prieteni, i-au evocat personalitatea și au pus în evidență multiplele aspecte ale artei mai vechi și mai noi despre care, astăzi, știm mai mult datorită spiritului cercetător și riguros cu care Gheorghe Vida înțelegea să trateze subiectele de care se apropia.

Ioana Vlasiu

GHEORGHE VIDA
(1946–2019)

Bibliografie alcătuită de Grigore Vida

1969

- „Estetica artei bizantine”, *Amfiteatru*, anul 4, nr. 1 (37), ianuarie 1969, p. 23 [recenzie la P.A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959]
- „Moment plastic clujean”, *Amfiteatru*, anul 4, nr. 4 (40), aprilie 1969
- „A tárgyak művészete”, *Utunk*, nr. 20 (1072), 16 mai 1969
- „Georg Lukács, «Lauda secolului al XIX-lea»”, *Amfiteatru*, anul 4, nr. 6 (42), iunie 1969
- „Sculptura [absolvenților clasei lui Ion Irimescu, 1969]”, *Amfiteatru*, anul 4, nr. 7 (43), iulie 1969, p. 23
- „Instantaneu Romul Ladea”, *Amfiteatru*, anul 4, nr. 9 (45), septembrie 1969
- „Civilizația lemnului”, *Amfiteatru*, anul 4, nr. 12 (48), decembrie 1969, p. 22
- „Fuga de artă”, *Amfiteatru*, anul 4, nr. 12 (48), decembrie 1969, pp. 24–25 [anchetă realizată împreună cu Sorin Stănescu și Mircea Iliescu]

1970

- (împreună cu Cristoph Machat) „Gândirea constructivă în artă”, *Amfiteatru*, anul 5, nr. 2 (50), februarie 1970, pp. 22–23
- „Ștefan Câlția, Valentin Timofte”, *Amfiteatru*, anul 5, nr. 3 (51), martie 1970, p. 25
- „Ștefan Câlția”, *Contemporanul*, 3 iulie 1970
- „Mihailopol – pro memoria”, *Contemporanul*, 10 iulie 1970
- „Waclaw Taranczewski”, *Contemporanul*, nr. 31 (1238), 31 iulie 1970
- „Sala Apollo: Constantin Albani, Nicăpetre, Valeriu Boborelu, Dan Cristian”, *Contemporanul*, 14 august 1970
- „Expoziția filialei Târgu Mureș”, *Contemporanul*, 28 august 1970
- „Romul Ladea”, *Arta*, anul 17, nr. 9, 1970, p. 36
- „Expozițiile Augustin Costinescu, Cornelia Velcescu, Neagu Georgescu”, *Contemporanul*, 16 octombrie 1970
- „Momentul contemporan în învățământul artistic”, *Contemporanul*, nr. 46 (1253), 13 noiembrie 1970 [anchetă realizată împreună cu Mircea Iliescu]

1971

- „Muzeul de Artă Târgu Mureș, Târgu Mureș, 1970”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 18, nr. 1, 1971, pp. 352–353 [recenzie]
- „Pictura europeană în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București, 1970”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 18, nr. 1, 1971, p. 353 [recenzie]
 - versiune în franceză: *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 8, 1971, pp. 122–123
- „Neagu Rădulescu, Matisse [Meridiane, București, 1970]”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 18, nr. 1, 1971, pp. 356–357 [recenzie]
- „Atelier: Ladislau Feszt”, *Contemporanul*, 22 ianuarie 1971
- „Expozițiile Alexandru Trifu, Tudor Nicolau, Geta David, Angela Coșereanu, Maria Constantin”, *Contemporanul*, ianuarie 1971
- „Muzeul Țării Crișurilor, Muzee sătești, Complexul tehnicilor populare din Dumbrava Sibiului”, *Contemporanul*, februarie 1971
- „Expozițiile Margareta Sterian, Fred Micoș, Victor Timofte, Spiru Vergulescu”, *Contemporanul*, 2 aprilie 1971

- „Ligia Macovei”, *Contemporanul*, 30 aprilie 1971
- „Expozițiile Leontin Plosca, Virgil Neagu, Dragoș Morărescu”, *Contemporanul*, 7 mai 1971
- „Grafică”, *Contemporanul*, 14 mai 1971
- „Expozițiile Aurelia Matei Cîmpeanu, Marcel Condor, Lucia Ioan”, *Contemporanul*, 28 mai 1971
- „Expozițiile Maria Chelsoi, Magdalena Chelsoi, Forme decorative contemporane”, *Contemporanul*, 13 august 1971
- „Ștefan Câlția”, *Contemporanul*, 3 septembrie 1971
- „Expozițiile Ion Diaconescu, Gabriela Manole Adoc, Victor Postelnicu”, *Contemporanul*, 5 noiembrie 1971
- „Expoziția «Prezențe artistice la Baia Mare (1896–1971)». 75 de ani de mișcare plastică băimăreană”, *România literară*, anul 4, nr. 49 (165), 2 decembrie 1971
- „Sala Apollo: Dimitrie Gavrilean, Ion Gânju, Dan Covătaru”, *Cronica*, anul 6, nr. 49 (304), 4 decembrie 1971
- „V.L. Tapié, *Barocul* [Editura Științifică, București, 1971]”, *Cronica*, decembrie 1971 [recenzie]
- (împreună cu Mihai Drișcu) „Acțiunea «Tabere»: Arad, Măgura Buzăului, Babadag, Medgidia”, *Arta*, anul 18, nr. 10–11–12, 1971, pp. 53–64
- „Simeze: Niko Pirosmasvili [Sala Dalles, București, 1971]”, *Arta*, anul 18, nr. 10–11–12, 1971, p. 104

1972

- „Dan Hăulică, *Calder* [Meridiane, București, 1971]”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 19, nr. 1, 1972, p. 160 [recenzie]
 - versiune în franceză: *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 9, nr. 1, 1972, p. 132
- „Contribuții la studiul vieții și operei lui Munkácsy, pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Sigismund Ormos”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 19, nr. 2, 1972, pp. 237–285
- „Prezențe artistice la Baia-Mare (1896–1971)”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 19, nr. 2, 1972, pp. 326–327 [cronică]
- „Prezențe artistice la Baia-Mare (1896–1971)”, *Arta*, anul 19, nr. 2, 1972, p. 38
- „Expozițiile Rodica Roman, Ioana Munteanu, Madeleine Braun”, *Contemporanul*, 16 iunie 1972
- „Expoziția Bob Bulgaru”, *Contemporanul*, nr. 30 (1341), 21 iulie 1972
- „Tineri artiști: Doru Rotaru”, *Contemporanul*, nr. 33 (1344), 11 august 1972
- „Expozițiile Gazbia Sirry, Holley Chirot, Vasile Grigore”, *Contemporanul*, 27 octombrie 1972

1973

- „Irina Fortunescu, *Utrillo* [Meridiane, București, 1972]”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 20, nr. 1, 1973, pp. 186 [recenzie]

1974

- „Cadran: *Bildende Kunst*, nr. 4, 5, 6, 7/1974”, *Arta*, anul 21, nr. 8, 1974, pp. 36–37
- „Cronică: Ștefan Szönyi [expoziție retrospectivă, Sala Dalles, București, septembrie–octombrie 1974]”, *Arta*, anul 21, nr. 12, 1974, pp. 34–35

1975

- „Cadran: *Művészet*, nr. 4/1975; *Bildende Kunst*, nr. 4/1975”, *Arta*, anul 22, nr. 6, 1975, p. 38

1976

- „Jolán Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest IV.–XVIII. Jahrhundert* [Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1975]”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 23, 1976, pp. 215–216 [recenzie]

- versiune în franceză: *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 13, 1976, pp. 157–158
- (împreună cu Mihai Drișcu) „Tabere '76”, *Arta*, anul 23, nr. 12, 1976, pp. 21–32

1977

- (împreună cu Ioana Vlasiu și Carmen Gabriela Dumitrescu) „Répertoire sélectif des expositions de Bucarest (1975–1976)”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 14, 1977, pp. 131–133 [cronică]
- „Marius Porumb, *Icoane din Maramureș* [Dacia, Cluj-Napoca, 1975]”, *Revista UNESCO*, nr. 3, 1977, p. 95 [recenzie]

1978

- „Arta ambientală în România. Ipoteze și interpretări”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 25, 1978, pp. 175–199
 - reluat în catalogul expoziției *Studiul II*, Galeria Bastion, Timișoara, 1981
 - fragment în Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan. *Drumuri la răscruce*, Triade, Timișoara, 2010 (colecția „Maeștrii Timișoarei”), pp. 153–154
 - versiune în limba maghiară: „Környezetművészeti törekvések Romániában”, în Gheorghe Vida (ed.), *Látvány és gondolat. Tanulmányok a jelenkori román képzőművészetről*, Kriterion, București, 1991, pp. 98–116
- „O vizită a lui Sigismund Ormos la Muzeul Brukenthal în anul 1874”, *Studii și comunicări – Galeria de artă*, vol. 1, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1978, pp. 85–91
- „Bán András, *Textilul după textil*”, *Arta*, anul 25, nr. 5–6, 1978, pp. 53–54 [traducere împreună cu Marius Tătaru]

1979

- „Meridiane: Construcția imaginii orașului; Spectacol luminos; Carte [Walter Herdeg (ed.), *Archigraphia: Architectural and Environmental Graphics*, Graphic Press, Zürich, 1978]; Noi muzee; Expoziție [*America reconstruită*, Galeria 40, Eger, R.P. Ungară]”, *Arta*, anul 26, nr. 4, 1979, p. 38
- „Teatrul la *Bauhaus*: Oscar Schlemmer, *Omul și figura artificială*; Moholy-Nagy László, *Teatru, circ, varieteu*”, *Arta*, anul 26, nr. 5–6, 1979, pp. 78–80 [selecție și traducere]
- „Meridiane: Expoziții la Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Expoziții din Ungaria; *Művészet*, nr. 9, septembrie 1979; Proiect [grădină proiectată de Emilio Ambasz la Ludenhausen, Germania]”, *Arta*, anul 26, nr. 10, 1979, pp. 39–40

1980

- „Muzee: Galeria Nagy Imre”, *Arta*, anul 27, nr. 6, 1980, p. 29
- „Jurnalul galeriilor: Margareta Sterian; Ștefan Câlția; Mihai Cismaru; Zamfir Dumitrescu; Sorin Ilfoveanu; Nicolae Fleissig; Vlad Nicodim, Vasile Ivan; Constantina Dumitru; George Paul Mihail”, *Arta*, anul 27, nr. 6, 1980, pp. 38–39

1981

- „Tabere: Paralelă Măgura–Căsoaia”, *Arta*, anul 28, nr. 1–2, 1981, pp. 12–13
- „Cronică: Pictură contemporană maghiară”, *Arta*, anul 28, nr. 1–2, 1981, pp. 53–54
- „Cronică: Artiști plastici din Serbia”, *Arta*, anul 28, nr. 3, 1981, pp. 28–29
- „Aurelian Dinulescu: Metamorfoze II”, *România literară*, 2 aprilie 1981
- „Din tradiția școlii clujene de arte”, *Arta*, anul 28, nr. 4, 1981, pp. 5–6
- „Prin ateliere clujene: Abodi Nagy Béla; Aranyosi György; Cornel Cenani; Vasile Crișan; Forró Antal; Incze János-Dés; Kós András; Kusztoz Endre; Ioachim Nica; Simon Györgyi”, *Arta*, anul 28, nr. 4, 1981, p. 24

• „Antologie: László Moholy-Nagy [articole din revista *Korunk*]”, *Arta*, anul 28, nr. 5, 1981, pp. 29–32 [traducere]

- „Cronică: Alexandra Vasilichian”, *Arta*, anul 28, nr. 9, 1981, p. 27
- „Profil: Márta Jakobovits”, *Arta*, anul 28, nr. 10–11, 1981, p. 40
- „Expoziția Edith Lugosi–László Lugosi”, *România literară*, 12 noiembrie 1981

1982

- „Cronică: Omagiu țăranimii”, *Arta*, anul 29, nr. 7–8, 1982, pp. 45–46
- „Prin ateliere timișorene: Leon Vreme; Fulga Marianov”, *Arta*, anul 29, nr. 7–8, 1982, p. 69
- „Jurnalul galeriilor: Trofim Brânză; Gheorghe Nicolae; Tudor Popescu, Adrian Pal; Valeriu Boborelu; Vasile Chinschi; Leonard Răchită; Daniel Cristofovici; Grigorescu Ion; Radu Dăringă”, *Arta*, anul 29, nr. 7–8, 1982, pp. 73–74

1983

- „Cronică: Patru pictori din Ungaria [Eigel István, Csavlek András, Kiss Zoltán László, Váli Desző]”, *Arta*, anul 30, nr. 7, 1983, p. 34
- „Cronică: Valentin Hoeflich”, *Arta*, anul 30, nr. 8, 1983, p. 32
- „Jurnalul galeriilor: Desen (Casia Csehi Păpușoi, Peter Csehi, Ana Golici, Mircea Muntenescu, Marilena Preda Sânc); Aurelian Dinulescu; Nelly Merola Grigoriu, Dumitru Georgescu; Clarette Wachtel”, *Arta*, anul 30, nr. 8, 1983, pp. 42–44
- „Restituiri: Traian Bîlțiu-Dăncuș la Muzeul maramureșean din Sighetul Marmăției”, *Arta*, anul 30, nr. 9, 1983, p. 17
- „Prin ateliere: M. Vincze Edit; Madarassy György; Törös Gábor”, *Arta*, anul 30, nr. 9, 1983, pp. 36–37
- „Abodi Nagy, Béla”, „Abrudan, Petre”, în *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, erarbeitet, redigiert und herausgegeben von Günter Meißner und einem Redaktions-Kollektiv unter internationaler Mitwirkung, vol. 1, E.A. Seemann, Leipzig, 1983; retipărire anastatică: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 1, K.G. Saur, München–Leipzig, 1992, pp. 148–149, 184

1984

- „Maria Ciupe”, *Arta*, anul 31, nr. 1, 1984, p. 26
- „Rodica Stanca Pamfil”, *Arta*, anul 31, nr. 1, 1984, p. 29
- „Prin ateliere: Marin Andreescu; Gheorghița Rusu; Iuliana Preduț”, *Arta*, anul 31, nr. 2, 1984, pp. 33–34
- „Mattis-Teutsch și dialogul european al formelor”, *Arta*, anul 31, nr. 5, 1984, pp. 19–21
 - reluat în Alexandru Beldiman, Magda Cârnecki (ed.), București, *anii 1920–1940: Între avangardă și modernism*, Simetria, București, 1994, pp. 91–96 și în *Mattis-Teutsch, artist al avangardei*, Muzeul de Artă, Brașov, 2009, pp. 71–80
 - versiune în franceză: *Revue roumaine*, anul 38, vol. 12, 1984
- „Prin ateliere la Satu Mare: Páskán Mihály; Muhi Sándor”, *Arta*, anul 31, nr. 6, 1984, p. 28
- „Prin ateliere la Oradea: Román Mottl; Kiss Elek; Gheorghe Praja; Ioan Kristófi”, *Arta*, anul 31, nr. 6, 1984, p. 30
- „Jurnalul galeriilor: Constantin Marinescu”, *Arta*, anul 31, nr. 9, 1984, p. 36
- „Comori ale creației artistice românești”, *Arta*, anul 31, nr. 10, 1984, pp. 5–11
- „Jurnalul galeriilor: Gheorghe Boțan; Expoziție de acuarele; Ioana Coja; Constantin Găvenea; Georgeta Mocanu; Ion Taflan; Ion Drăgan; Kántor József”, *Arta*, anul 31, nr. 10, 1984, pp. 36–38
- „Alexandru Ghilduș și performanțele designului”, *Arta*, anul 31, nr. 12, 1984, pp. 22–23
- „Jakobovits Márta”, în Franco Tralli (ed.), *Enciclopedia mondiale degli artisti contemporanei*, Seledizioni, Bologna, 1984, p. 94
 - fragment în catalogul *Jakobovits Márta* [1984]

1985

- „Jurnalul galeriilor: Andrei Szántó”, *Arta*, anul 32, nr. 1, 1985, p. 42
- „Cărți/idei: Amelia Pavel, *Desenul românesc în prima jumătate a secolului XX* [Meridiane, București, 1984]”, *Arta*, anul 32, nr. 1, 1985, p. 43
- „Meridiane: *Bildende Kunst*, nr. 7, 1984; *Művészet*, iulie, august, septembrie 1984”, *Arta*, anul 32, nr. 1, 1985, pp. 45–46
- „Baia Mare – simpozion național de ceramică”, *Arta*, anul 32, nr. 2, 1985, pp. 24–26
- „Kós András”, *Arta*, anul 32, nr. 3, 1985, pp. 25–26
- „Expoziții dedicate celei de a 40-a aniversări a victoriei asupra fascismului și zilei independenței de stat a României”, *Arta*, anul 32, nr. 6, 1985, pp. 3–5
- „L'Expérience des camps de sculpture”, *Revue roumaine*, anul 39, nr. 7, 1985, pp. 29–32
- „Jurnalul galeriilor: Aurelian Dinulescu”, *Arta*, anul 32, nr. 8, 1985, p. 38
- „Aurelian Dinulescu”, *Ramuri*, 15 septembrie 1985
- „Tineri artiști din Sibiu: Cristina Abrihan; Wilhelm Dusil; Judit Fekete-Kóthay; Marian Pleșa; Elena Graure; Ion Tămăian”, *Arta*, anul 32, nr. 9, 1985, pp. 19–20
- „Atelier: Petru Lucaci”, *Arta*, anul 32, nr. 9, 1985, p. 26
- „Tradiție și continuitate în centrul artistic de la Baia Mare”, *Arta*, anul 32, nr. 11, 1985, pp. 5–7

1986

- „Die rumänische Textilkunst heute und ihre in den Traditionen der Volkskunst verwurzelte Weiterentwicklung”, în *Tradition und Innovation im Kunsthandwerk. Internationales wissenschaftliches Symposium anlässlich der IV. Quadriennale des Kunsthandwerks*, Galerie am Fischmarkt, Erfurt, 1986, pp. 48–50
- „Atelier: Monica Vaida”, *Arta*, anul 33, nr. 1, 1986, p. 16
- „Taberele tineretului '85: Lăzarea”, *Arta*, anul 33, nr. 3, 1986, pp. 16–17
- „Taberele tineretului '85: Oarba de Mureș”, *Arta*, anul 33, nr. 3, 1986, pp. 19–22 [cu pseudonimul V. Grigore]
- „Jurnalul galeriilor: Aurelian Dinulescu”, *Arta*, anul 33, nr. 4, 1986, p. 37
- „Cronică: Teodor Hârșia”, *Arta*, anul 33, nr. 6, 1986, pp. 16–19
- „Profil: Dénes Molnár”, *Arta*, anul 33, nr. 7, 1986, pp. 25–26
- „Sorin Ilfoveanu”, *Vatra*, iulie 1986
- „Jurnalul galeriilor: Felicia Elena Voită; Maria Crișan Gaghel, Tudor Popescu; Expoziție de grup, Ploiești; Nicolae Alexi, Aurel Bulacu; Mugur Pascu; Szotyori Anna”, *Arta*, anul 33, nr. 8, 1986, p. 29
- „Meridiane: Quadrienala de arte decorative a țărilor socialiste, Erfurt, 1986”, *Arta*, anul 33, nr. 9, 1986, pp. 37–39
- „Cărți/idei: Alexandru Phoebus, monografie”, *Arta*, anul 33, nr. 11, 1986, p. 37 [recenzie la Andrei Pintilie, *Alexandru Phoebus*, Merdiane, București, 1986]
- „Cărți/idei: Mattis Teutsch și realismul constructiv”, *Arta*, anul 33, nr. 11, 1986, p. 38 [recenzie la Mircea Deac, *Mattis Teutsch*, Dacia, Cluj-Napoca, 1985]
- „Aniversări: Paul Erdős”, *Arta*, anul 33, nr. 12, 1986, pp. 19–21
- „Atelier 35: Onisim Colta”, *Arta*, anul 33, nr. 12, 1986, p. 30
- „Jurnalul galeriilor: Expoziție colectivă (Ștefan Damo, Traian Alexandru Filip, Andrei Romocean, Gheorghe Covaci); Gheorghe Tofan; Anca Șesan; Expoziție omagială, Deva; Ioan Șeu”, *Arta*, anul 33, nr. 12, 1986, pp. 31–33
- „[Anna Szotyori]”, în catalogul *Szotyori Anna*, Târgu-Mureș, 1986
- „Ioan Șeu”, în catalogul *Ioan Șeu. Sculptură*, Galeria de Artă, Deva, 1986
- „[Prefață]”, în catalogul *A.M. Agripa*, Galeria Orizont, București, 1986

1987

- „Aspecte ale receptării artei europene în Transilvania secolului al XIX-lea (I)”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 34, 1987, pp. 40–52

- „Ioan Șeu la Galeriile de Artă Deva”, *Tribuna*, 12 martie 1987
- „Fișe de istoria artei: Emerich Tamás”, *Arta*, anul 34, nr. 3, 1987, pp. 13–14
- „Meridiane: *Bildende Kunst*, nr. 10, 11, 12/1986”, *Arta*, anul 34, nr. 3, 1987, pp. 38–39
- „Cronică: Iosif Mátyás”, *Arta*, anul 34, nr. 4, 1987, p. 26
- „Tabere: Oarba de Mureș”, *Arta*, anul 34, nr. 5, 1987, pp. 14–15
- „«Noua obiectivitate» în opera unor pictori transilvăneni”, *Arta*, anul 34, nr. 7, 1987, p. 9
- „Desenele lui Eugen Gâscă sau eseu despre poetica purității”, *Arta*, anul 34, nr. 7, 1987, pp. 14–15
– reluat în Mariana Vida (ed.), *Donația de grafică Eugen Gâscă (1908–1989)*, Muzeul Național de Artă al României, București, 2007, pp. 31–33
- „Cărți/idei: Amelia Pavel, *Peisaj uman, peisaj natural* [Meridiane, București, 1987]”, *Arta*, anul 34, nr. 9, 1987, p. 37
– versiune în franceză: *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 26, 1989, pp. 105–107
- „Cărți/idei: Dan Hatmanu, *Autoportret în timp* [Junimea, Iași, 1987]”, *Arta*, anul 34, nr. 9, 1987, pp. 37–38
- „Expoziții: Salonul anual de grafică 1987”, *Arta*, anul 34, nr. 10, 1987, pp. 3–7
- „Cărți/idei: Peter Betthausen, *Karl Friedrich Schinkel* [Henschelverlag, Berlin, 1987]”, *Arta*, anul 34, nr. 10, 1987, pp. 34–35 [cu pseudonimul V. Grigore]
- „Vasile Drăguț (1928–1987)”, *Arta*, anul 34, nr. 11, 1987, pp. 19–20 [necrolog]
- „Jurnalul galeriilor: Román Mottl; Eugen Paul”, *Arta*, anul 34, nr. 12, 1987, pp. 38–39
- „[Tabăra de la Oarba de Mureș]”, *Új Élet*, 1987/nr. 15
- „[Prefață]”, în catalogul *Ion Tămăian: Sticlă*, Uniunea Artiștilor Plastici, Sibiu, 1987

1988

- „Cronică: Valentina Boștină”, *Arta*, anul 35, nr. 1, 1988, p. 26
- „Jurnalul galeriilor: Expoziție de tapiserie; Mircea Alexi; Georgeta Borusz, Adrian Dumitrache; Constantin Nircă; Aurel Aniței; Marin Popescu; Anghel Neagu; Aurelia Tudorache; Maria Olteanu, Cristina Gloria Opriș; Tudor Popescu, Emil Gaghel”, *Arta*, anul 35, nr. 2, 1988, pp. 28–33
- „Cronică: Mihail Trifan”, *Arta*, anul 35, nr. 4, 1988, pp. 25–26
- „Portretul unui strălucit portretist [Ion Vlasiu]”, *Contemporanul*, nr. 21 (2166), 20 mai 1988, p. 15
- „Jurnalul galeriilor: Grigore Patrichi-Smulți; Costin Neamțu; Adrian Samson; Expoziția Filialei Buzău”, *Arta*, anul 35, nr. 5, 1988, p. 34
– fragment din textul despre Adrian Samson în catalogul expoziției *Adrian Samson: Rădăcini (pictură)*, Galeria Eforie, București, 1989
- „Tabere: Oarba de Mureș”, *Arta*, anul 35, nr. 6, 1988, pp. 14–15
- „Vasile Kazar la 75 de ani”, *Arta*, anul 35, nr. 7, 1988, p. 4
- „Cronică: Margareta Sterian”, *Arta*, anul 35, nr. 8, 1988, p. 8
- „Cărți/idei: Cătălin Davidescu, *Țuculescu* [Scrișul românesc, Craiova, 1988]”, *Arta*, anul 35, nr. 8, 1988, p. 32
- „Jurnalul galeriilor: Iosif Tellmann; Aurelia Tudorache; Dénes Molnár”, *Arta*, anul 35, nr. 8, 1988, p. 37
- „Sergiu Săliște”, *Contemporanul*, 23 septembrie 1988
- „Natură și metaforă scenică [Expoziția Mugur Pascu]”, *Contemporanul*, nr. 40 (2185), 30 septembrie 1988, p. 13
- „Neoavangardă și postmodernitate”, *Arta*, anul 35, nr. 9, 1988, pp. 36–37
– reprodus fragmentar în Alexandra Titu (ed.), *Experiment în arta românească după 1960 / Experiment in Romanian art since 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997, pp. 195–197 (însoțit de o traducere în engleză: „Neovanguard and Postmodernity”)
- „Unirea din 1918 și viața artistică națională”, *Arta*, anul 35, nr. 10, 1988, p. 3
- „Expoziții: Salonul de grafică 1988”, *Arta*, anul 35, nr. 10, 1988, pp. 12–15
- „Fișe de istoria artei: Ioan Mattis”, *Arta*, anul 35, nr. 11, 1988, p. 11
– versiune în germană: *Neue Literatur*, nr. 3/1989

- „Atelier 35: Cătălin Hrimiuc”, *Arta*, anul 35, nr. 11, 1988, p. 20
- „Cornel Medrea ou l'éloge de la vie”, *Revue roumaine*, anul 42, nr. 11, 1988, pp. 82–85
- „Mottl Român”, *Új Élet*, 1988/nr. 3, p. 16
- „[Sculptura lui Sergiu Săliște]”, în catalogul *Sergiu Săliște*, Galeria Eforie, București, 1988
- „[Prefață]”, în catalogul *Expoziție retrospectivă de pictură și grafică Iosif Tellmann*, Galeriile Forma, Deva, 1988

1989

- „Cronică: Sultana Maitec”, *Arta*, anul 36, nr. 1, 1989, p. 14
- „Simultaneitate și succesiune: Ioan Horvat-Bugnariu”, *Arta*, anul 36, nr. 1, 1989, p. 16
- „Jurnalul galeriilor: Elena Pop”, *Arta*, anul 36, nr. 1, 1989, p. 36
- „Expoziția filialei Cluj-Napoca”, *Arta*, anul 36, nr. 2, 1989, pp. 2–5
- „Expoziții: Filiala Baia Mare la Dalles”, *Arta*, anul 36, nr. 3, 1989, pp. 7–11
- „Alfabetul lui Silviu Băiaș – un *theatrum mundi* pentru copii”, *Arta*, anul 36, nr. 4, 1989, pp. 14–15
- „Jurnalul galeriilor: Aurelian Dinulescu; Mugur Pascu; Tiberiu Fazakaș; Gheorghe Ilea”, *Arta*, anul 36, nr. 4, 1989, pp. 36–37
- „Luciditate, competență, joc al ideilor”, *Contemporanul*, 5 mai 1989 [necrolog Mihai Drișcu]
- „Gheorghe Ilea”, *Ecoul*, nr. 1849, 9 mai 1989, p. 6
- „Împărat și proletar în viziunea lui Steinlen”, *Arta*, anul 36, nr. 6, 1989, p. 20
- „Ilustrațiile lui Ion Panaitescu la poeziile lui Eminescu”, *Arta*, anul 36, nr. 6, 1989, p. 27
- „Cronică: Theodora Moisesescu-Stendl”, *Arta*, anul 36, nr. 7, 1989, p. 37
- „Ipostaze creative [Expoziția Ioan Iovan]”, *Orizont*, serie nouă, anul 40, nr. 32 (1171), 11 august 1989, p. 7
- „Temeiurile evocării trecutului”, *Contemporanul*, nr. 38 (2235), 22 septembrie 1989, p. 9
- „Șantier ale artei: Scânteia [Iași]”, *Arta*, anul 36, nr. 9, 1989, pp. 27–28
- „Triptic expozițional: Pictură [Leonid Elaș]”, *Tribuna*, nr. 41, 12 octombrie 1989, p. 6
– reluat în catalogul *Elaș*, Uniunea Artiștilor Plastici, Cluj-Napoca [1989]
- „Cronică: Salonul de grafică '89”, *Arta*, anul 36, nr. 10, 1989, pp. 2–4
- „Natură și istorie [Expoziția Adrian Samson]”, *Contemporanul*, nr. 45 (2242), 10 noiembrie 1989, p. 13
- „Jurnalul galeriilor: Marin Andreescu; George Păunescu”, *Arta*, anul 36, nr. 11, 1989, p. 34
- „Profil: Berta Benkő Mrazec”, *Arta*, anul 36, nr. 12, 1989, p. 40
- „Jurnalul galeriilor: Ana-Maria Nagy”, *Arta*, anul 36, nr. 12, 1989, pp. 44–45
- „Gânduri la o expoziție”, în catalogul *Kós András*, Galeria Nouă, Cluj-Napoca, 1989
- „[Prefață]”, în catalogul *Simion Cristea: Sculptură*, Galeriile de Artă, Deva, 1989
- „Ioan Iovan sau despre temeritatea echivalențelor”, în catalogul *Ioan Iovan: Studii de echivalare*, 1989

1990

- „Expoziții: Doina Simionescu”, *Arta*, anul 37, nr. 1, 1990, pp. 16–17
- „Expoziții: Proiectul «Huma» sau despre «muzica sferelor»”, *Arta*, anul 37, nr. 1, 1990, p. 40
- „Expoziție Gheorghe Pogan”, *Contemporanul*, 23 martie 1990
- „Mihai Ispir (1950–1990)”, *Alternative*, anul 1, nr. 3, 1990, p. 1 [necrolog]
- „Antik, Alexandru”, „Apostol, Nicolaie”, în *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, erarbeitet, redigiert und herausgegeben von Günter Meißner und einem Redaktions-Kollektiv unter internationaler Mitwirkung, vol. 3, E.A. Seemann, Leipzig, 1990; retipărire anastatică: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, K.G. Saur, München–Leipzig, 1992, vol. 4, pp. 268, 531

1991

- *Látvány és gondolat. Tanulmányok a jelenkori román képzőművészetről* [Imagine și concept. Studii despre arta contemporană românească], Kriterion, București, 1991 [antologie și ediție]

- „Ansprache zur Eröffnung der Kunstausstellung im Zehentstadel”, în *Rumänische Woche in Beratzhausen*, Beratzhausen, 1991
- „Saloane '90 (dezbatere): pictură, sculptură”; participă: Călin Dan, Adrian Guță, Theodor Redlow, Iosif Király, François Pamfil, Gheorghe Vida, *Arta*, nr. 2/1991, pp. 12–16
- „Lucia Ioan”, *Arta*, nr. 3/1991, p. 25
- „Imre Baász”, *Arta*, nr. 6/1991, p. 14
- „[Prefață]”, în catalogul *Alexandru Paraschiv: Sculptură*, Galeria Orizont, 1991

1992

- „Expoziția Benedek József”, *Vatra*, anul 22, nr. 5 (254), 1992, p. 19

1993

- „Cuvânt înainte” și „Notă biografică”, în Mihai Drișcu, *Carnet de critic*, ARTa, București, 1993, pp. 3–4, 166
- „Ambient 70”, *Arta*, 1993/nr. 1–2, pp. 11–14 [convorbire cu Călin Dan]
- „[Prefață]”, în catalogul *Donația Vasile Kazar: Desene și gravuri*, Muzeul Național de Artă, București, 1993, pp. 5–6
- „A könyv mint művészi tárgy”/„Object-Book”, în catalogul *Könyvtárgyak/Object-Books*, Országos Széchényi Könyvtár / National Széchényi Library, Nalors Grafika, [Vác,] 1993
- „[Prefață]”, în catalogul *Liviu Brezeanu: Sculptură*, Galeria Galateea, București, 1993
- „[Prefață]”, în catalogul *Galeria Coleus*, București [1993?]

1994

- „Die Situation in Rumänien – Eine Analyse der Mutationen”, în *Bildersturm in Osteuropa: Die Denkmäler der kommunistischen Ära im Umbruch*, ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, vol. 13, München, 1994, pp. 62–65
- „A fiatal Munkácsy és Ormos Zsigmond” [Tânărul Munkácsy și Sigismund Ormos], în Sz. Kürti Katalin (ed.), *Munkácsy Mihály (1844–1900). Nemzetközi tudományos emlékülés előadásai*, Nyomdaipari Szolgáltatás, Debrecen, 1994, pp. 17–23
- „Kádár Géza életútja és művészete (vázlat)” [Biografia și opera lui Géza Kádár], în *Tanulmányok a Nagybányai művészet köréből*, MissionArt Galéria, Miskolc, 1994, pp. 59–64
- „Simpozionul Arta din perioada postbelică: Valori și nonvalori, Chișinău, 14–17 iulie 1994”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 41, 1994, pp. 106–107 [cronică]
- „Vier rumänische Bildhauer”, în catalogul *Skulpturenpark Herzogin Diane*, Althausen, 1994

1995

- „Andrei Pintilie (1950–1994)”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 42, 1995, pp. 83–86 [cu o bibliografie completă]
- „Brancusi: monographies allemandes”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 32, 1995, pp. 91–94
- „Le symposium international Mihály Munkácsy, 8–9 mars 1994, Debrecen (Hongrie)”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 32, 1995, pp. 103–104 [cronică]

1996

- „Imre Baász”, „Marina Nicolaev”, *Arhitekt Design*, anul 6, nr. 3 (39), martie 1996, p. 15
- „O nouă viziune asupra picturii românești interbelice” [recenzie la Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică*, Merdiane, București, 1996], „Petre Achițenie”, „Ion Vlasiu la 88 de ani”, *Cultura națională*, anul 1, nr. 1, 23 mai 1996, p. 9
- „Aurelia Stoie Mărginean”, în catalogul *Aurelia Stoie Mărginean: Pictură*, Casa Americii Latine, București, 1996

- fragment în pliantul expoziției *Aurelia Stoie Mărginean: Eternul Ierusalim (pictură, acuarelă)*, Muzeul de Artă, Brașov, iunie 2007
- „Kazar, Vasile”, în Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited, London, 1996, vol. 17, p. 873
- „Ladea, Romul”, în Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited, London, 1996, vol. 18, p. 619
- „Vida, Gheza”, în Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited, London, 1996, vol. 32, pp. 418–419
- „Bogoi, Teodor”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 12, K.G. Saur, München–Leipzig, 1996, p. 263
- „Bordenache, Aurel”, „Borgo-Prund, Arnold”, „Boștină, Valentina”, „Boțan, Gheorghe”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 13, K.G. Saur, München–Leipzig, 1996, pp. 5, 48, 230, 235

1997

- „Román művészek a Nagybányai Művésztelepen a két világháború között” [Artiști români la Colonia de la Baia Mare în perioada interbelică], în *Nagybánya Konferencia, 1997 február 27–28*, Szombathelyi Képtár, Szombathelyi, 1997, pp. 54–57
- „Ludmila Toma, Mihai Grecu, Chișinău, 1997”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, vol. 44, 1997, pp. 80–81 [recenzie]
- „Amelia Pavel, Pictori evrei din România (1848–1948) [Hasefer, București, 1996]”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 34, 1997, p. 107 [recenzie]
- „Aurel Vlad”, *Artelier*, nr. 1, decembrie 1997, pp. 20–21
- „Stela Lie (Galeria Căminul Artei)”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 1 (49), ianuarie 1997, p. 45
 - versiune în engleză: catalogul *Stela Lie* [București, 1997]
- „Jakabos Olsefszky Imola (Centrul Cultural Maghiar)”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 1 (49), ianuarie 1997, p. 45
- „Mircea Vasile Mureșan (Galeria Căminul Artei)”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 3 (51), martie 1997, p. 51
- „Expoziția Vasile Kazar (Muzeul de Artă Bacău)”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 5 (53), mai 1997, pp. 52–53
- „Retrospectivă Aurelian Dinulescu”, *Tribuna*, anul 113, nr. 1958, 11 iulie 1997, p. 3
- „Rigoare și sensibilitate formativă – expoziția unui grup de absolvenți de la Academia Națională de Artă, București (Ambasada Mexicului)”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 7 (55), iulie 1997, p. 54
- „«Astăzi, criticul de artă este un participant, un actant»”, *Paralela 45* (supliment al ziarului *Renașterea bănățeană*), nr. 2274, 5 august 1997, pp. 1, 2 [dialog cu Ioan Iovan]
- „Georg Baselitz, gravuri 1965–1992”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 10 (58), octombrie 1997, p. 43
- „In memoriam: Ion Bitzan”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 11 (59), noiembrie 1997, p. 43
- „Centrul artistic de la Baia Mare și tendințele înnoitoare de la începutul secolului XX (I)”, *Arhitect Design*, anul 7, nr. 12 (60), decembrie 1997, pp. 43–44
- „Constantin Grecu”, în catalogul *Constantin Grecu*, IDEA Print, Cluj-Napoca, [1997], pp. 4–5
- „[Laurențiu Mogoșanu]”, în catalogul *Laurențiu Mogoșanu*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997
- „[Viziunea picturală a lui Emanoil Marcu]”, în pliantul expoziției *Emanoil Marcu*, Galeriile Orizont, București [1997]
- „Buculei, Mihai”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 15, K.G. Saur, München–Leipzig, 1997, p. 9

1998

- „Exposition rétrospective: Alexandru Țipoia (1914–1993), Le Musée National d'Art, Bucarest 1998”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 35, 1998, pp. 93–94 [cronică]

- „Centrul artistic de la Baia Mare și tendințele înnoitoare de la începutul secolului XX (II)”, *Arhitext Design*, anul 8, nr. 1 (61), ianuarie 1998, pp. 44–45
- „Tânărul Vlasiu în oglinda criticii”, *Vatra*, anul 27, nr. 5, mai 1998, pp. 52–55
 - reluat în Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor (ed.), *Ion Vlasiu, 1908–1997*, Muzeul de Artă Târgu-Mureș, Cluj-Napoca, 2015, pp. 11–15
 - versiune în engleză: „Ion Vlasiu: The Portrait of the Artist as a Young Man”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 41–42, 2004–2005, pp. 79–90
- „Ștefan Rusu”, în catalogul *Ștefan Rusu*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, Chișinău, 1998
- „Accente”, în catalogul *Expoziția concurs de pictură și grafică „Accente”*, Galeria Apollo, București, 1998
- „Chintilă, Spiru”, „Chintilă-Vasiliu, Simona”, „Chira, Alexandru”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 18, K.G. Saur, München–Leipzig, 1998, pp. 557, 568
- „Ciubotaru, Florin”, „Cizmaru, Mihai”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 19, K.G. Saur, München–Leipzig, 1998, pp. 313, 339
- „Cojan, Aurel”, „Comșa, Titina”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 20, K.G. Saur, München–Leipzig, 1998, pp. 186, 474

1999

- „Cuvânt înainte”, în Aurel Popp, *La capătul unei vieți...* (fragmente de jurnal și alte scrieri), selecție, traducere, note și prefață de Judit Erdős, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 1999
- „La rétrospective Ion Țuculescu, 1998”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 36–37, 1999–2000, p. 167 [cronică]
- „Expoziția de gravură Max Klinger”, *România literară*, anul 32, nr. 40, 6–12 octombrie 1999, p. 22
- „Accente la a doua ediție”, în catalogul *Expoziția concurs de pictură și grafică „Accente”, ediția a II-a*, Galeria Apollo, București, 1999
- „Cristea, Nicolae”, „Csáky-Copony, Grete”, „Cseh, Gusztáv”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 22, K.G. Saur, München–Leipzig, 1999, pp. 325, 517, 525
- „Culluri, Nestor”, „Cumpătă, Alexandru”, „Czekelius, Otto”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 23, K.G. Saur, München–Leipzig, 1999, pp. 66, 90, 296

2000

- „Vechi colecții de artă europeană din Transilvania”, în *Patrimoniul cultural național. Strategia conservării – O strategie a integrării în circuitul valorilor europene*, Univers Enciclopedic, București, 2000, pp. 75–81
- „Valeriu Mladin: Ipostazierea jertfei”, *Arta*, serie nouă, nr. 1, 2000, p. 29
- „Institutul de Istoria Artei «George Oprescu» al Academiei Române la 50 de ani de activitate”, *Arta*, serie nouă, nr. 1, 2000, p. 38
 - versiune în franceză: „L’Institut d’Histoire de l’Art «G. Oprescu» de l’Academie Roumaine à 50 ans”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 36–37, 1999–2000, pp. 167–168
- „Florin Ciubotaru”, *Arta*, serie nouă, nr. 2, 2000, p. 22
 - reluat în catalogul *Florin Ciubotaru*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2009
- „Prefață”, în catalogul *Palkó Ernő: Terra – Millenium*, Galeria Căminul Artei, București, 2000
- „Damian-Eyrygnoux, Monica”, „Dan, Theodor”, „Dancea, Silviu”, „Dancea-Uncov, Iza”, „Daneț-Demetrescu, Cornelia”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 24, K.G. Saur, München–Leipzig, 2000, pp. 13, 62, 74, 106
- „Dedu, Cornelia Victoria”, „Delmondo, Angela”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 25, K.G. Saur, München–Leipzig, 2000, pp. 164, 511
- „Demetrescu-Dem, Ion”, „Depner, Margaret”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 26, K.G. Saur, München–Leipzig, 2000, pp. 55, 224

2001

- (împreună cu Mariana Vida) „Mattis-Deutsch und die rumänische Avantgarde”, în *Mattis-Deutsch und Der Blaue Reiter*, Haus der Kunst, München, 2001, pp. 83–97
- „Brâncuși și estetica Art deco”, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective*, Univers Enciclopedic, București, 2001, pp. 171–174
 - versiune în franceză: „Brancusi et l'esthétique de l'Art déco”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 38, 2001, pp. 69–71
- „Új tárgyiasság, új klasszicizmus az erdélyi magyar festészetben” [Noua obiectivitate și Noul clasicism în pictura maghiară din Transilvania], în *«Külön világban és külön időben»: A 20. századi magyar képzőművészet Magyarország határain kívül*, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Társasága, Budapest, 2001, pp. 84–87
- (împreună cu Mariana Vida) „A litografiá kezdetei havasalföldön” [Începuturile litografiei în Țara Românească], în *Barabás Miklós 1810–1898. Előadások a művész halálának 100. évfordulójára szervezett konferencián*, Charta, Sepsiszentgyörgy, pp. 15–25
- „Expoziție comemorativă George Apostu”, *Arta*, serie nouă, nr. 3, 2001, p. 14
- „Nicolae Alexi: Recursul la desen”, *Arta*, serie nouă, nr. 3, 2001, p. 24
- „La redeschiderea Galeriei de artă românească modernă”, *România literară*, anul 34, nr. 26, 4–10 iulie 2001, pp. 14–15
 - versiune în franceză: „Inauguration de la Galerie d'art roumain moderne, Musée National d'Art de la Roumanie”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 38, 2001, pp. 118–119
- „Accente și Amprente”, în catalogul *Expoziția concurs de pictură și grafică „Accente și Amprente”, ediția a IV-a*, Galeria Apollo și Galeria Căminul Artei, București, 2001

2002

- „Istorismul și pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Câteva repere”, în Marius Porumb, Aurel Chiriac (ed.), *Artă românească, artă europeană. Centenar Virgil Vătășianu*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2002, pp. 323–329
- „Aspecte simboliste în opera lui Octavian Smighelschi”, în Marius Porumb, Aurel Chiriac (ed.), *Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2002, pp. 175–178
- „Posteritatea lui Brâncuși în sculptura românească”, în *Constantin Brâncuși. Destinul postum*, Editura Ministerului de Interne, București, 2002, pp. 127–132
 - versiune în franceză: „La postérité de Brancusi dans la sculpture roumaine”, *Ligeia*, nr. 57–60, 2005, pp. 193–196
- „Andrei Pintilie” în Andrei Pintilie, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, Meridiane, București, 2002 (colecția „Biblioteca de artă”), pp. 7–9 [prefață]
 - reluat în *Observator cultural*, anul 2, nr. 145, 3 decembrie 2002, cu titlul „Amintirea unui prieten”
- „Meditációk a sorsról” [Meditații asupra destinului], *A Hét*, anul 32, 9 mai 2002, p. 17
- „The Project Rome, or about the Temptation of Power”, „Day 1 János Antal: New Arcadia”, „Day 2 Tódor Zsuzsanna: The Hanging Gardens of Babylon”, „Day 3 Botár László: The Temptation of Pleasure”, „Day 4 Léstyán Csaba: Abyss”, „Day 5 Berszán Márkos Zsolt: Pandora's Box”, „Day 6 Baris Elemér: Hymn of the Sun”, „Day 7 Márkos András: Our Salvation, the Kitsch”, „Day 8 Csillag István: Alive”, „Day 9 Sbârciu Ioan: Don Quijote”, „Pilgrimage – Lăzarea, Harghita County”, în catalogul *Project Rome – Temptation*, Alutus, Miercurea Ciuc, 2002
 - versiune în maghiară: „Pelegrinatio – a Róma-projekt, vagy a hatalom kísértése”, *Művelődés*, 18 octombrie 2002, p. 4
- „[Gravurile Veronicăi Bodea Tatulea]”, în catalogul *Veronica Bodea Tatulea*, Muzeul de Artă, Brașov, 2002, p. vii
- „[Ioan Șeu]”, în catalogul *Ioan Șeu: Sculptură*, Galeria Forma, Deva, 2002
- „Accente și Amprente la a V-a ediție”, în catalogul *Expoziția concurs de pictură, sculptură și grafică „Accente și Amprente”, ediția a V-a*, Galeria Apollo și Galeria Căminul Artei, București, 2002

2003

- „Thorma és a bukaresti Szalon” [János Thorma și Salonul bucureștean], în *Thorma János, 1870–1937*, Thorma János Múzeum, Kiskunhalas, 2003, pp. 155–160
- „Octav Grigorescu sau despre o poetică picturală a contemplației”, în *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2003, pp. 395–397
- „Theodor Enescu et l’art roumain contemporain”, *Revue roumaine d’histoire de l’art. Série Beaux-Arts*, vol. 39–40, 2002–2003, pp. 163–164
- „Alexandru Ciucurencu în constelația artei europene”, *Academica*, anul 13, nr. 18, 2003, septembrie 2003, pp. 8–9
- „Autopsierea umanului cu mijloace artistice radicale”, *Observator cultural*, anul 3, nr. 192, 28 octombrie 2003, p. 23
 - reluat în catalogul *Autopsie: Berszán, Jánosi, Kelemen*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2007, p. 6 („Timpul I”)
- „Hozta Isten, Vaszary Úr!” [Bun-venit, Domnule Vaszary!], în catalogul *Hozta Isten, Vaszary Úr!*, Harghita Visual Art, Vaszary Képtár, Kaposvár, 2003
- „*Bunavestire Art*”, în catalogul *Bunavestire Art XVII*, Muzeul Țării Oașului, Negrești-Oaș, 2003

2004

- „Fadrusz János és az európai historizáló szobrászat”, în „*Szivekben égjen a láng*”. *Fadrusz János-émléköniv*, Erdély Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2004, pp. 47–50
 - versiune în franceză: „János Fadrusz et l’historisme européen”, *Revue roumaine d’histoire de l’art. Série Beaux-Arts*, vol. 48, 2011, pp. 59–64
- „Pictură și fotografie”, *Observator cultural*, anul 4, nr. 204, 20 ianuarie 2004
- „Matematician fantast și rafinat căutător de armonii picturale”, *Observator cultural*, anul 4, nr. 242, 12 octombrie 2004
 - reluat în catalogul *Liviu Stoicoviciu: Pictură–sculptură*, București, 2004
- „Sub semnul «Grafiterrei»”, *Tribuna*, nr. 55, 2004
 - reluat în catalogul *Palkó Ernő: Terra Magica*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2017, p. 14
- „Cu gândul la Ioan Cuciurcă”, în catalogul *Ioan Cuciurcă*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2004, p. 10

2005

- *Nina Arbore*, ARC, Chișinău, 2005 (colecția „Maeștri basarabeni din secolul XX”)
 - rezumat în albumul *Arta maeștrilor basarabeni din secolul XX*, ARC, Chișinău, 2016
- (împreună cu Jenő Murádin) *Géza Kádár*, Séfer Kft., Nyíregyháza, 2005
- „Luminița Gliga și itinerariile inițiatice ale artei”, *Gazeta de Transilvania*, 27 octombrie 2005, p. 3
 - reluat în catalogul *Luminița Gliga*, Brașov, 2005
- „Propuneri de arhitectură a luminii”, *Gazeta de Transilvania*, 17–18 septembrie 2005, p. 4 [interviu de Gabriela Banu]
- „Expoziția Dorin Coltofeanu”, în catalogul *Dorin Coltofeanu*, Galeria Etalon, Râmnicu-Vâlcea, 2005
 - reluat în albumul *Dorin Coltofeanu*, Nemira, București, 2011, p. 30
- „Constantin Canache între mitologie și impulsurile realității”, în catalogul *Canache*, București, 2005, pp. 92–93
- „Andrei, Antoaneta”, „Atanase, Marius”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, Nachtragsband 1, K.G. Saur, München–Leipzig, 2005, pp. 340, 508
- „Frimu, Vladimir”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 45, K.G. Saur, München–Leipzig, 2005, p. 246
- „Gall, Maria”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 47, K.G. Saur, München–Leipzig, 2005, p. 514

2006

- „Mihai Drișcu – o evocare”, în Mihai Drișcu, *Oglindă cu memorie*, ediție îngrijită și postfață de Constantin Severin, Biblioteca Bucovinei „I.G. Sbiera”, Suceava, 2006, pp. 3–6 [prefață]
- „Remus Niculescu, mon maître”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, supliment, 2006, pp. 4–7
- (împreună cu Mariana Vida) „Grafica modernistă din România în anii 1930–1940”, *Apostrof*, anul 17, nr. 12 (199), decembrie 2006, p. 21
- „Corneliu Baba – o linie a modelelor”, *Academica*, anul 17, nr. 56–57 (193–194), noiembrie–decembrie 2006, pp. 21–23
- „Expoziție Liviu Stoicoviciu la Muzeul de Artă din Cluj”, *Tribuna*, serie nouă, anul 5, nr. 88, 1–15 mai 2006, p. 36
- „Gheorghe (Gyuri) Kazar (1951–2006)”, *Altitudini*, anul 1, nr. 4, iunie 2006, p. 41 [necrolog]
- „[Prefață]”, în catalogul *Alexandru Cernat*, Galeria Căminul Artei, București, 2006
- „[Prefață]”, în catalogul *Liviu Călinescu*, Galeria Simeza, București, 2006
- Murádin Jenő, *Szopos Sándor*, în românește de Gheorghe Vida, Tibera, Budapesta, 2006
- „Gălușcă, Paraschiva”, „Ganța, Mihaela”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 48, K.G. Saur, München–Leipzig, 2006, pp. 174, 410
- „Găvenea, Constantin”, „Găvenea Ștefan”, „Gavrilean, Dimitrie”, „Gavrilov, Mihail”, „Gavriș, Dan”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 50, K.G. Saur, München–Leipzig, 2006, pp. 333, 334, 354, 360, 365
- „Ghenădescu, Fred”, „Gheorghe, Constantin”, „Gheorghiu, Dragoș”, „Gheorghiu, Val”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 52, K.G. Saur, München–Leipzig, 2006, pp. 494, 497, 499, 500

2007

- „Mattis Teutsch și avangarda românească”, în Erwin Kessler (ed.), *Culorile Avangardei*, Institutul Cultural Român, București, 2007, pp. 62–95
 - versiune în franceză cu adăugiri: „Hans Mattis Teutsch et les métamorphoses de l'avant-garde roumaine”, *Ars*, vol. 41, nr. 2, pp. 166–185
- „Aspects symbolistes dans l'œuvre de quelques artistes de Transylvanie”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 44, 2007, pp. 37–47
- „Canova, dans și desen”, *Ziarul de duminică*, 7 octombrie 2007, nr. 39 (371), p. 1
- „Lecția (de) slovacă”, *Ziarul de duminică*, 28 octombrie 2007
- „Făcătorul de semne”, în catalogul *Alexandru Păsat*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2007
- „Autopsierea umanului cu mijloace artistice radicale (Timpul II)”, în catalogul *Autopsie: Berszán, Jánosi, Kelemen*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2007, p. 6
- „[Prefață]”, în catalogul *Rita Shapira-Shain*, București, 2007
- „[Lumea lui Cogeaalac]”, în pliantul expoziției *Aurel Gheorghiu Cogeaalac*, Librăria Cărturești, București, 2007
- „Baciu, Mircea”, „Beja, Gabriela”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, Nachtragsband 2, K.G. Saur, München–Leipzig, 2007, pp. 26, 400
- „Ghiață, Nicolae”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 53, K.G. Saur, München–Leipzig, 2007, p. 28

2008

- „Nicolae Grigorescu și metamorfozele receptării critice”, în Ioana Vlasiu (ed.), *Nicolae Grigorescu și modernitatea*, Do-MinoR, București, 2008, pp. 67–75
- „Dan Grigorescu (1931–2008)”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 45, 2008, pp. 166–167

- „Carnavalul ca *theatrum mundi*: Expoziția Maria Kopacz”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 17 (304), 2008, p. 29
- „Dialog cu himera: Expoziția Vasile Kazar la Institutul Cultural Român, București”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 18 (305), 2008, p. 29
- „Navigravorul solitar: In memoriam Marcel Chirnoagă (1930–2008)”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 19 (306), 2008, p. 29
- „Grigorescu și pictorii-gravori ai Școlii de la Barbizon”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 20 (307), 2008, p. 29
- „Ipostaze ale gândirii simbolice: Absolventele clasei de pictură Alexandru Chira”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 21 (308), 2008, p. 29
- „De două ori Gliga”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 22 (309), 2008, p. 29
- „Anca Mureșan și revigorarea «purei vizualități» (Galeria-Anticariat Curtea Veche)”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 23 (310), 2008, p. 29
- „Conexiuni armânești (Galeria Orizont)”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 24 (311), 2008, p. 29
- „Napoleon al III-lea și Principatele Române”, *Astra*, anul 3 (42), nr. 25 (312), 2008, p. 29
- „Boca, Ștefan”, „Bodea Tatulea, Veronica”, „Brăilean, Marcel”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, Nachtragsband 3, K.G. Saur, München–Leipzig, 2008
- „Goidaci, Gheorghe (Geo)”, „Golici, Ana”, „Golici, Nicolae”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 57, K.G. Saur, München–Leipzig, 2008

2009

- „De Baia Mare à Zürich: Johann von Tscharnher”, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, vol. 46, 2009, pp. 57–64
 - versiune în maghiară: „Nagybányától Zürichig: Johann von Tscharnher”, în „*A feledés árja alól új földeket hódítok vissza*”. *Írások Timár Árpád tiszteletére*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2009, pp. 195–202
- „Sub semnul desenului, la Galeria Simeza”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 26 (313), 2009, p. 29
- „În căutarea punctelor de sprijin: Expoziția Anca Boeriu la Galeria Simeza”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 27 (314), 2009, p. 29
 - reluat în catalogul *Anca Boeriu: Puncte de sprijin*, UNARTE, București, 2009, pp. 82–83
- „Expoziție-Atelier”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 29 (316), 2009, p. 29
- „Pădurea de sculpturi”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 30 (317), 2009, p. 29
- „Un secol de pictură sârbă: 1850–1950”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 31 (318), 2009, p. 29
- „Un album dedicat lui Florin Ciubotaru”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 32 (319), 2009, p. 29
- „«Case cu suflet» ale arhitectei Henrieta Delavrancea Gibory”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 34 (321), 2009, p. 29
- „Energii ale culorii: Expoziția Cristiana Călinescu Fodor și Vlad Iulian Fodor”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 35 (322), 2009, p. 29
- „Ipostaze ale modernismului în pictura din Bulgaria, Grecia și România (1910–1940)”, *Astra*, anul 4 (43), nr. 36 (323), 2009, p. 29
- „Greculesi, Elena”, în *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner, vol. 61, K.G. Saur, München–Leipzig, 2009

2010

- „Mattis Teutsch și elaborarea unei semiotici plastice originale”, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică*, număr special, 2010, pp. 23–26
 - versiune prescurtată: *Astra*, anul 4 (43), nr. 28 (315), 2009, p. 29
- „Veneția și pictorii români”, *Caiete critice*, 2010/nr. 3 (269), pp. 78–80

2011

- „Andrei, Antoaneta”, „Atanase, Marius”, „Balogh, Péter”, „Beju, Gabriela Silvia”, „Benczédi, Ilona (Ileana)”, „Bolea, Aurelian”, „Borgo-Prund, Arnold”, „Boștină, Valentina Elena”, „Brândușescu (Șerban), Delia”,

„Buculei, Mihai”, „Cernat-Popp, Theodora”, „Chira Alexandru”, „Cosăceanu-Lavrilier, Margareta”, „Cristea, Simion”, „Culluri, Nestor”, „Czitrom, Béla”, „Daicu, Nicolae”, „Depner, Margarete”, „Dienes, Attila”, „Gallas, Ferdinand (Nándor)”, „Gavriș, Dan”, „Gălușcă, Paraschiva”, „Ghiață, Nicolae”, „Goidaci, Geo (Gheorghe)”, „Golici, Nicolae”, „Gyarmathy, János”, „Gyenge, Imre”, în Ioana Vlasu (ed.), *Dicționarul sculptorilor din România, secolele XIX–XX*, vol. I, A–G, Editura Academiei Române, București, 2011, pp. 30–31, 41–42, 46–48, 60–61, 61–62, 75–76, 76–77, 80–81, 92–93, 97–98, 124–125, 130–131, 153–154, 163–164, 169–170, 172–173, 174, 184–185, 185–186, 223–225, 225–226, 226–227, 236, 241, 242, 253–254, 254

- „Nicolae Ghiață”, *Bucovina literară*, anul 22, nr. 9 (247), septembrie 2011, p. 45

2012

• „Dimensiunea sacrului”, în catalogul *Aurel Contraș*, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, 2012, p. 62

• „Károly, Kondrák”, „Korondi, Jenő”, „Kós, András”, „Ladea, Romul”, „Löwith, Marc Egon”, „Mattis Teutsch, Hans”, „Moldovan, Traian”, „Patrichi-Smulți, Grigore”, „Păsat, Alexandru”, „Săliște, Sergiu”, „Semenescu, Valeriu”, „Szervátiusz, Jenő”, „Szervátiusz, Tibor”, „Szobotka, Andrei (András)”, „Șeu, Ioan”, „Törös, Gábor”, „Vetro, András”, „Vetro, Artur”, „Vida, Gheza (Geza)”, în Ioana Vlasu (ed.), *Dicționarul sculptorilor din România, secolele XIX–XX*, vol. II, H–Z, Editura Academiei Române, București, 2012, pp. 80, 81–82, 82–84, 90–92, 99–100, 123–126, 151–153, 204–205, 209–211, 267–268, 274–275, 305–307, 307–308, 308–309, 313–314, 325–326, 343–344, 344–345, 346–348

2013

- „[Operele lui Răzvan Paul Mihăescu]”, în catalogul *Răzvan Paul Mihăescu: Învățătură*, București [2013]
- „Figura lui Vlad Țepeș în opera lui Theodor Aman”, *Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, Serie nouă*, vol. 3 (47), 2013, pp. 53–56
- „La centenarul sculptorului Gheza Vida: O evocare târzie”, în Marius Porumb (ed.), *Gheza Vida. Centenar 1913–2013*, Editura Academiei Române, București, 2013, pp. 145–155
 - reluat în *Tribuna*, anul 12, nr. 267, 16–31 octombrie 2013, pp. 25–27



PAVEL CHIIAIA

(1922–2019)

Anul acesta, pe data de 18 iunie, la venerabila vârstă de 97 de ani, în Bavaria, la München, s-a stins din viață Pavel Chihaia – talentat romancier, prolific eseist și eminent istoric de artă, preocupat în special de cercetarea culturii medievale românești. A avut parte de un destin „labirintic”, cu perioade de ascensiune și „căderi” vertiginoase, cu debuturi promițătoare dar și cu ani grei în care a fost supus persecuțiilor. Născut pe data de 23 aprilie 1922 la Corabia (oraș din interbelicul județ Romanați, actualmente situat în județul Olt) în familia funcționarului Ion Chihaia și a soției sale Elena, născută Crăciunescu, Pavel Chihaia de la vârsta de patru ani – după decesul mamei – este adoptat și crescut de o mătușă, petrecându-și restul copilăriei și adolescenței la Constanța, unde învață la liceul „Mircea cel Bătrân”. În perioada 1941-1945 viitorul istoric de artă își continuă studiile la Facultatea de Litere a Universității din București unde debutează și în calitate de literat.

Din anul 1958 și – cu mici întreruperi – până în anul 1978, când împreună cu soția sa Maria Ioana (Mira) a cerut azil politic în Germania, Pavel Chihaia a fost cercetător la Institutul de Istoria Artei din București. Angajarea sa de către George Oprescu – fondatorul și primul director al institutului menționat – a devenit posibilă datorită „liberalizării” tacite, îngăduite tactic la sfârșitul anilor '50 de către conducerea comunistă. La acea dată Chihaia era deja un scriitor cunoscut, autor al piesei de teatru „Viața ascunsă”¹, a mai multor nuvele, al operei dramatice „La farmecul nopții” (pentru care i s-a decernat *Premiul scriitorilor tineri* din anul 1945²) și al romanului „Blocada”³. Deceniul anterior angajării la institut a fost, probabil, cea mai dificilă perioadă din viața scriitorului și viitorului – la acel moment – istoric de artă: or, după scurtul *intermezzo* dintre anii 1944 și 1948, când Chihaia termină cursurile Facultății de litere din București (la care se înscriesese încă din 1941⁴), când lucrează ca impiegat la Direcția Generală a Teatrelor⁵ și când scrie cronici

¹ Această piesă a rămas nepublicată în anul 1945, dar era cunoscută în cercurile iubitorilor de teatru, vezi: Ghizela Cosma & Ioan Tomoiagă, *op. cit.*, p. 205.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem*, p. 206.

⁴ *Ibidem*, p. 205.

⁵ *Ibidem*, p. 207.

plastice la ziarele „Timpul”⁶, „Ecou”, „Fapta”, „Universul literar” și „Lumea”⁷, urmează o îndelungată perioadă de prigoană, în care scriitorul este arestat, ulterior – din lipsă de probe – eliberat, dar constrâns „să-și câștige existența prin munci necalificate de zidar, caloriferist, de om de serviciu la Policlinica de Copii din București sau, în cel mai bun caz, de figurant la teatrele *Nottara* și *Tineretului* din capitală”⁸. Noul regim comunist – cu metodele-i proletcultiste de dirijare a culturii – retrace din librării și arde la propriu romanul „Blocada”, tipărit la Editura *Cultura Națională* în 1947⁹, impunându-i scriitorului o lungă și forțată „hibernare” – de 12 ani –, în care ultimul își găsește consolarea doar grație unor traduceri din poeți englezi¹⁰, – traduceri – rămase nepublicate timp de decenii.

Scriitorul recunoștea că devenind angajat al Institutului de Istoria Artei și fiind silit de circumstanțe să cerceteze arta Evului Mediu, a fost nevoit să ia „viața de la capăt”¹¹. Neavând studii de istoric de artă, el nu dispunea inițial de pregătirea necesară pentru a cerceta un domeniu atât de complex precum sunt secolele de mijloc din cultura Țării Românești. Însuși Chihaia mărturisea că „deși colegii îi erau foarte binevoitori și favorabili, nu le-a trebuit multă vreme să se lămurească cât de îndepărtat, cât de inocent era el față de preocupările lor (...)”¹². Așa că, cu disperarea celui ce are în față alternativa pierderii locului de muncă într-o perioadă istorică lipsită de speranțe, dar și cu o autentică curiozitate și cu o admirație tot mai mare pentru noul său domeniu de aplicare a sânguinței înăscute și a erudiției acumulate pe parcursul anilor, a reușit în scurt timp – și cu brio – să depășească acest handicap. *Mi-a trebuit câțva timp să mă dezmeticesc* – va spune peste câteva decenii scriitorul și, după o scurtă pauză va mai adăuga – *de fapt, trebuia să aleg un drum de activitate care îmi era necunoscut*¹³.

Pe parcursul celor două decenii cât a activat în cadrul Institutului de Istoria Artei Pavel Chihaia și-a elaborat partea majoră a operei științifice – peste șaptezeci de studii de istoria culturii și artei – multe dintre care au fost în anul 1998 retipărite de editura „Albatros” în vasta sinteză cu genericul „Arta medievală”, compusă din cinci volume¹⁴. Primul volum al acestei sinteze, intitulat *Monumente din cetățile de scaun ale Țării Românești*, corespunde volumului VI al *Operei omnia* a scriitorului (publicată de editura „Ex Ponto” în 2010¹⁵) și are drept scop prezentarea unei serii de monumente din vechile cetăți de scaun Argeș, Câmpulung-Muscel și Târgoviște. Trebuie însă subliniat faptul că varianta inițială a acestui volum a apărut încă în anul 1974 la Editura *Meridiane* din București.

Cele trei vechi capitale ale Țării Românești – Curtea de Argeș, Câmpulung și Târgoviște – au fost prezentate de Pavel Chihaia în ordinea vechimii, cu un accent deosebit pe primele două, unde există foarte puține rămășițe din reședințele lor domnești. Problema identificării voievozilor îngropați în necropola Bisericii Sfântul Nicolae a fost cercetată în primul capitolul al cărții, intitulat *Necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș*¹⁶. Autorul a încercat să dateze mormintele conform unor criterii stilistice și a propus chiar o nouă cronologie a acestor monumente funerare. El a ajuns la concluzia că mormintele medievale aparțin unei perioade destul de scurte din a doua jumătate a secolului al XIV-lea: mai exact perioada ce se întinde de la urcarea pe tron a lui Vladislav I (primul domn îngropat la loc de onoare în biserică) și până la domnia lui Mircea cel Bătrân care, după cum știm, a ales să fie înhumat la mănăstirea Cozia.

În capitolul trei¹⁷ Chihaia a încercat să deducă funcția inițială a Bisericii Domnești din Curtea de Argeș, luând în considerare conținutul unor documente referitoare la Biserica Episcopală – ctitorie a lui Neagoe Basarab – în care sunt consemnate pământurile aparținând așa-numitului lăcaș anterior. Rezultatele acestei cercetări i-au permis istoricului de artă să emită ipoteza conform căreia Biserica Domnească Sfântul Nicolae, unde au fost îngropați voievozii, a servit mai întâi ca biserică metropolitană.

Portretele domnilor din bisericile Domnească și Episcopală din Curtea de Argeș sunt prezentate în capitolul al patrulea al volumului¹⁸, unde se încearcă nu numai stabilirea identității personajelor, ci și

⁶ Gheorghe Grigurcu, Destinul unui rezistent: Pavel Chihaia, în: *România Literară*, 2001, nr. 41, citat după https://arhiva.romlit.ro/index.pl/destinul_unui_rezistent_pavel_chihaia

⁷ Vezi: <https://crispedia.ro/pavel-chihaia/>

⁸ Ghizela Cosma & Ioan Tomoiagă, *op. cit.*, p. 207.

⁹ Ovidiu Pecican, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰ Gheorghe Grigurcu, *op. cit.*

¹¹ Pavel Chihaia, *Legende unei lumi posibile*, 2000.

¹² Gheorghe Grigurcu, *op. cit.*

¹³ Pavel Chihaia, *Opera omnia, IX: Căutări în orizontul timpului*, Constanța, 2010, p. 7.

¹⁴ Idem, *Arta medievală*, Vol. 1-5, București, 1998.

¹⁵ Idem, *Opera omnia, VI: Cultura medieval. Monumente din cetățile de scaun ale Țării Românești*, Constanta, 2010.

¹⁶ Idem, *Arta medievală*, Vol. 1, p. 9-35.

¹⁷ *Ibidem*, p. 56-74.

¹⁸ *Ibidem*, p. 75-94.

depistarea semnificației imaginilor voievodale, – semnificație – legată atât de rolul și de statutul monumentelor respective, cât și de viziunea epocii în care portretele au fost zugrăvite.

Reședința domnească din Câmpulung-Muscel face obiectul unui studiu mai dezvoltat, care constituie conținutul capitolului al optulea al volumului¹⁹. Aici Chihaia propune o reconstrucție a celor trei etape ale construcției reședinței, datorate, respectiv, domnitorilor Nicolae Alexandru, Matei Basarab și Alexandru Ghica. Pentru cercetarea primelor două etape autorul folosește atât elementele dezvăluite de săpături – încă incomplete la acea perioadă – cât și câteva mici sondaje arheologice. Vestigiile acestor două etape, atât de puțin cunoscute, dar atât de importante pentru istoria și cultura românească, sunt inventariate și analizate cu multă acuritate de către cercetător. Cât privește cele trei incinte principale – cele ale bisericii, ale spitalului și ale hanului – ele sunt, de asemenea, studiate în detaliu.

Ultimul capitol al cărții – cel de al treisprezecelea²⁰ – propune să stabilească câteva fapte importante referitoare la originea și structura capitalelor din Țara Românească. Folosind un material documentar original și mai multe investigații făcute în teritoriu, la fața locului, care au constituit și fundamentul altor capitole ale volumului, autorul ajunge la concluzia că, spre deosebire de unele castele de reședință occidentale, construite în perioada fărâmițării feudale care s-a reflectat chiar și în locația lor inaccesibilă, reședințele din Țara Românească s-au format la sfârșitul Evului Mediu, într-o epocă de centralizare, în care avantajele comerciale le depășeau pe cele militar-defensive; de aceea, aceste reședințe românești nu se găsesc pe vărfurile accidentate ale munților, ci se află în apropierea unor râuri, în proximitatea unor rute comerciale importante.

Volumul doi al pentalogiei lui Chihaia – intitulat *Învățăături și mituri în Țara Românească*²¹ – a văzut lumina tiparului în anul 1976 la București, la Editura Academiei Republicii Socialiste România, având inițial titlul *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab*²². El este conceput ca o continuare a primului volum și își propune – în prima parte²³ – să prezinte mănăstirea Argeș și scrierea parenetică *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie*, iar – în partea a doua²⁴ – o serie de opere legate de apariția la începutul secolului al XVI-lea a personajului mitic Negru Vodă, întemeietor legendar al Țării Românești.

Volumul trei²⁵, intitulat *Țara Românească între Bizanț și Occident*, a fost publicat la Iași, deja după revoluție, în anul 1995, de către editura *Institutul European*. Scopul cărții era să ofere cititorului o viziune polifonică asupra artei și culturii medievale din Țara Românească, o viziune în care tradiționalul vector bizantin și sud-slav să fie întregit de cel occidental și central-european, – vector – poate mai puțin accentuat, mai puțin vizibil, dar, cu certitudine, prezent și în zonele situate la sud și la est de Carpați. Trebuie spus că pe tot parcursul cărții, de la primul capitol²⁶ – în care se analizează trăsăturile balcanice și cele occidentale ale miniaturilor din faimosul *Chronicon Pictum*, evocând victoria lui Basarab și înfrângerea lui Carol Robert – și până la cel de al optsprezecelea²⁷ – în care avem o prezentare a modelelor ecumenice și voievodale ale domnilor Țării Românești (de la biblicul rege David sau Constantin cel Mare și până la miticul Negru Vodă și strălucitul Neagoe Basarab!) – autorul urmărește să extragă cu acuritate și sărguință trăsăturile care se leagă de o lume sau alta, atent desigur și la străvechiul fundament al tradițiilor vernaculare. O atenție sporită merită investigațiile lui Pavel Chihaia referitoare la cultura românească din epoca lui Matei Basarab: or, această epocă se vedește a fi extrem de receptivă la stilurile care s-au succedat în Europa Occidentală timp de jumătate de mileniu. Această toleranță, neașteptată pentru o țară de tradiție ortodoxă, relevă o puternică și semnificativă schimbare de viziune, – schimbare care este cu lux de amănunte descrisă de istoricul de artă român în capitolul *Renaștere și renașteri autohtone*²⁸ – capitol – care este inclus în partea a doua a volumului trei al pentalogiei și în care se simte influența – benefică în acest caz – al celebrei lucrări *Renaștere și renașteri în arta occidentală* a lui Erwin Panofsky²⁹, reputat corifeu al iconologiei secolului XX.

¹⁹ *Ibidem*, p. 163-227.

²⁰ *Ibidem*, p. 303-212.

²¹ *Idem*, *Arta medievală*, Vol. 2, București, 1998.

²² *Idem*, *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, București, Ed. Academiei RSR, 1976.

²³ *Idem*, *Arta medievală*, Vol. 2, p. 9-126.

²⁴ *Ibidem*, p. 127-290.

²⁵ *Idem*, *Arta medievală*. Vol. 3. *Țara Românească între Bizanț și Occident*, București, 1998.

²⁶ *Ibidem*, p. 9-14.

²⁷ *Ibidem*, p. 233-250.

²⁸ *Ibidem*, p. 285-288.

²⁹ Erwin Panofsky, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, București, Ed. Meridiane, 1974.

Căutări în orizontul timpului este genericul celui de al patrulea³⁰ volum al pentalogiei lui Chihaia. Aici au intrat mai multe studii, recenzii, amintiri, reflecții, evocări ale unor valoroși istorici de artă (cum este cazul lui Emil Lăzărescu³¹ sau a Mariei Ana Musicescu³²), note de călătorie ș. a. Un rol important în partea a treia a volumului îl joacă contribuțiile în legătură cu istoria artei medievale, pe care Pavel Chihaia le-a citit la programul „Perspective europene”, alcătuit de Gelu Ionescu, pentru postul de radio „Europa liberă”³³. Istoricul de artă nu a prezentat toate luările de cuvânt la postul de radio menționat ci a ales 17 emisiuni, care i s-au părut mai sugestive³⁴. Intenția lui Chihaia era de a informa fără părtinire pe cei de acasă în legătură cu preocupările Occidentului pentru valorile trecutului și de a face cunoscute noile cercetări ale culturii medievale existente la acea oră în Franța, Germania, Italia sau Marea Britanie. Ca și în volumele precedente, în toate aceste studii, recenzii sau luări de cuvânt accentul este pus pe caracterul sincretic al civilizației medievale. Or, autorul niciodată nu a considerat în mod separat evoluția culturii, a evenimentelor istorice, a vieții religioase, ci le-a cercetat întotdeauna împreună, manifestând întotdeauna o viziune de ansamblu asupra lumii înconjurătoare, exprimată atât prin forme extra-artistice cât și prin opere de artă.

Ultimul – cel de al cincilea³⁵ – volum al pentalogiei lui Chihaia – intitulat *Sfârșit și început de ev* – își propune să scoată în evidență câteva opere de artă plastică și câteva scrieri de epocă care ilustrează tensiunile apărute între Biserica catolică și ordinele cavalierești în perioada de cotitură de la Evul Mediu spre Renaștere. În primă sa variantă – trunchiată și cu subtitlul *Reprezentări de cavaleri la începuturile Renașterii* –, cartea a fost publicată de către Editura Eminescu în anul 1977³⁶. De fapt, în această lucrare științifică are loc dezvoltarea unor idei prezente încă în teza de doctorat a cercetătorului, realizată în anii 1971-1973 la Sorbonna³⁷, sub îndrumarea profesorului Louis Grodecki³⁸, medievist și istoric al culturii de talie europeană. Obiectivul cărții consta în cercetarea împrejurărilor în care a apărut *decompoziția* în sculptura funerară occidentală. După cum a remarcat însuși Chihaia în prefață³⁹, investigația sa s-a axat pe trei direcții conducătoare: a) tradiția *decompoziției* în literatura biblică și patristică; b) evoluția temei celor *Trei vii și trei morți*, în cadrul căreia apar, în pictură, corpuri în *decompoziție*; c) romanul *Recompensa lumii*, al lui Konrad von Würzburg, care a inspirat personajul *Prințul lumii*, sculptat în piatră pe fațada mai multor catedrale.

În încheierea acestui scurt omagiu adus memoriei eminentului cercetător și scriitor, vom menționa doar faptul că Pavel Chihaia a încercat și – în mare parte a reușit – să identifice și să introducă în circuitul științific câteva trăsături importante ale civilizației medievale și premoderne din spațiul românesc. Extrem de rodnică și de bogată în consecințe s-a dovedit a fi teza lui de bază, conform căreia Țara Românească – situată atât în zona de influență a Occidentului cât și a Bizanțului, ulterior a Imperiului Otoman, – de-a lungul intervalului de timp cuprins între secolele al XIV-lea și al XVIII-lea a avut cel puțin două așa-numite *prerenășteri* – momente de remodelare semnificativă a mentalităților, de receptare a noilor modele culturale occidentale și de retopire a lor într-o sinteză artistică originală: cea dintâi în primul sfert al secolului al XVI-lea (epoca lui Neagoe Basarab) și cea de-a doua în mijlocul secolului al XVII-lea (epoca lui Matei Basarab).

Constantin I. Ciobanu

³⁰ Pavel Chihaia, *Arta medievală*. Vol. 4. *Căutări în orizontul timpului*, București, 1998.

³¹ *Ibidem*, p. 86-90.

³² *Ibidem*, p. 91-93.

³³ *Ibidem*, p. 5.

³⁴ *Ibidem*, p. 179-221.

³⁵ Idem, *Arta medievală*. Vol. 5. *Sfârșit și început de ev*, București, 1998.

³⁶ Idem, *Sfârșit și început de ev. Reprezentări de cavaleri la începuturile Renașterii*, București, 1977.

³⁷ Idem, *Arta medievală*. Vol. 5, p. 7.

³⁸ Vezi: Ghizela Cosma & Ioan Tomoiagă, *op. cit.*, p. 208.

³⁹ Pavel Chihaia, *Arta medievală*. Vol. 5, p. 7.

DESPRE AUTORI

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952), este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și profesor asociat la Universitatea Națională de Arte, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. A studiat istoria artelor și a fost muzeograf la Muzeul Național de Artă al României iar, ulterior, la Muzeul Municipiului București unde a devenit director adjunct (1990-1993) înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în științe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor și a civilizației urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil și militar. Este critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 13 cărți și a editat alte 3. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria și America* (2009) și *Silvan. Portretistul/ The Portrait Artist* (2011). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I.C. Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHP) din Viena și în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010) și comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013).

Cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015). Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău (2017).

Macrina Oproiu este doctorandă a Institutului de Istorie „N. Iorga” din București cu teza „Monografia Castelului Pelișor. De la reședință princiară, la muzeu (1903-1993)”. Este absolventă a Facultății de Istorie (1995-1999) și a cursurilor de masterat (1999-2000), în cadrul Universității București. Din anul 2000 își desfășoară activitatea la Muzeul Național Peleş, în calitate de muzeograf (2000-2015) și de șefă a secției de Evidență centralizată a patrimoniului și documentare (2015-azi). A studiat colecțiile de artă decorativă și colecția de pictură românească ale muzeului. A colaborat la organizarea a numeroase expoziții temporare și la elaborarea cataloagelor muzeului. A publicat articole dedicate regalității, precum și colecțiilor regale (volumul „Din arhivele Castelului Peleş” (2010), articole: „Ultimii ani din viața Reginei Maria, în corespondența Domniței Ileana” (2008), „Christina Galitzi, ultima secretară a Reginei Maria. Corespondență din Arhiva Muzeului Național Peleş” (2009), „Vânătoarea regală în timpul lui Carol I” (2010), „Vizita oficială în Franța a cuplului regal, Ferdinand – Maria (9-13 aprilie 1924), reflectată în presa franceză” (2012), „Carol Popp de Szathmari în colecția Muzeului Național Peleş” (2013), „Castelul Peleş și iconografia creștină în slujba legitimării regale. Arhanghelul Gabriel” (2015).

Radu Popica, curator și istoric de artă, doctor al Universității „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca. Expert acreditat de Ministerul Culturii în artă modernă românească. Numeroase studii publicate cu privire la arta din sud-estul Transilvaniei. Curator a numeroase expoziții de artă modernă. Din 2018, director al Muzeului de Artă Brașov.

Horia Vladimir Șerbănescu (n. 1955) este istoric militar și muzeograf în cadrul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”, doctor în istorie (2016) cu teza *Imaginea Armatei Române în iconografie. 1830 -1914*, coordonator dr. Adrian-Silvan Ionescu. Din 1984 a publicat un număr mare de studii și articole de specialitate în reviste românești și străine: *Buletinul Muzeului Militar Național*, *Magazin Istoric*, *Historia*, *Vivat Hussar*, *Militaria Magazine*, *Gazette des Uniformes* etc.

Autor sau coautor, realizând text și ilustrații, pentru numeroase lucrări de istorie militară, publicate în România și în străinătate: *Istoria Militară a Poporului Român*, Vol. VI, București 1989; *Romanian Army in WW2*, seria Osprey „Men at Arms”, Nr. 246, Londra, 1991; *Armata Română. 1941-1945*, București, 1996; *Armata Română în Războiul de Independență. 1877-1878*, București, 2002; *Armata Română în vremea lui Alexandru Ioan Cuza (1859-1866)*, seria „Dorobantul” Nr. 1, București, 2003; *Armata Română în misiuni internaționale (1991-2003)*, seria „Dorobantul” Nr. 2, București, 2004; *Trupele blindate din Armata Română (1919 - 1947)*, seria „Dorobantul” Nr. 3, București, 2005; *Enciclopedia Armatei României*, București, 2009; *Holodnoye oruzhiye Gretsii i Rumynii (Armele albe în Grecia și în România)*, seria „Russkiye vityazi – Voyennoye delo Balkanskikh strany”, Moscova, 2011; *Shtyki i boyevye nozhi Bolgarii, Gretsii, Rumynii (Baionete și cuțite de luptă din Bulgaria, Grecia, România)*, seria „Russkiye vityazi – Voyennoye delo Balkanskikh stran”, Moscova, 2013; *Regimentul 30 Gardă „Mihai Viteazul”. Istorie, uniformă, simboluri*, București, 2015. Consultant pentru uniforme, echipamente și arme în mai multe filme istorice românești și străine produse în România. Din 2004 a participat la înființarea și dezvoltarea mișcării de reconstituire istorică din România. Membru al Comisiei Române de Istorie Militară (din 1998).

Eduard Andrei este doctor în istoria artei, cu o teză despre arhitectura și pictura bisericilor ortodoxe dobrogene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX, susținută la Universitatea Națională de Arte București (2011). A obținut licența în pictură la aceeași universitate (1997) și un master în “Sciences et Techniques des Arts” la Institut Supérieur de Beaux-Arts din Tunis (2004). Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România (din 1997), cu o bogată activitate expozițională în țară și în străinătate. Dubla sa formație, de artist vizual și de critic de artă, face ca temele scrierilor sale despre artă să fie abordate nu doar dintr-o perspectivă pur teoretică, ci și din aceea a practicianului. A publicat texte de specialitate în revistele *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *NY Arts Magazine*, *Antichități-România*, *Tomis*, *Ex Ponto*, *Universitaria*, *Îndrumător Pastoral* ș.a. A predat istoria artei universale și românești la Facultatea de Arte a Universității Ovidius din Constanța, ca lector (2008-2012), iar în ultimii patru ani a fost coordonator de programe la Institutul Cultural Român de la New York.

Corina Teacă. Cercetător în cadrul Institutului de Istoria artei „G. Oprescu” – departamentul „Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă”. Doctor în arte vizuale (UNAB, 2012). A publicat studii și articole în RRHA, SCIA, precum și în diverse volume colective.

Elisabeta Negrău (n. 1979) este cercetător științific, membru al Sectorului Arte Vizuale și Arhitectură – Perioada Medievală și Premodernă, în cadrul proiectului de cercetare PN-III-P1-1.2.PCCDI-2017-0812 „Elaborarea de metodologii complexe privind atribuirea și autentificarea unor picturi medievale și premoderne din patrimoniul național” (2018-2022), director CS I dr. Adrian-Silvan Ionescu. Anterior, a mai lucrat la Departamentul de Cercetare al Universității Naționale de Arte din București. Licențiată în Istoria și Teoria Artei (2002) și absolventa unui Master în Arte Vizuale (2005) în cadrul aceleiași instituții. Este doctor în științe al Universității Naționale de Arte din București, cu o teză privind arta aulică din Țara Românească în sec. XVI-XVII (2012). Director al proiectului de cercetare pentru Tineri Doctoranzi (TD-CNCSIS) „Dimensiuni aulice în arta post-bizantină. Cazul Țării Românești (sec. XVI-XVII)”, Universitatea Națională de Arte din București (2008-2009). Participant în proiectul CNCSIS „Repertoriul picturii murale brâncovenești. Județul istoric Vâlcea”, director prof. univ. dr. Corina Popa, Universitatea Națională de Arte din București (2006-2008). Autoare a peste 25 de articole în reviste de specialitate (RRHA-BA, RESEE, SMIM etc.) și a 7 volume (1 de autor și 6 coautor). Specialități: istoria artei medievale și premoderne din Țara Românească (secolele XIV-XVIII); iconografia artei bizantine și post-bizantine. Membru în *Societatea Română de Studii Bizantine*, parte a *Association Internationale des Études Byzantines*.

Vitalie Buzu este absolvent al Facultății de istorie a Universității București, profesor de istorie la Colegiul Național „Mihai Viteazul” din Slobozia. Domeniile sale de interes sunt istoria județului Ialomița, călătorii ruși în țările române.

ERRATUM

În studiul *Artiști și soldați. Plasticienii atașați Marelui Cartier General și realizările lor, 1917-1918* din SCIA Artă plastică, Serie nouă tom 7 (51)/2017, în legenda fotografiei reprodusă la p. 9 unde sunt imortalizați parte dintre plasticienii de la M. C. G., s-a strecurat o eroare pe care o corectăm aici, aducând și dovezile necesare: al cincelea plastician în uniformă, de la stg. la dr., nu este sculptorul I. Iordănescu ci pictorul Nicolae Mantu. Spre edificare atașăm câteva portrete ale sale dinaintea campaniei.



ABREVIERI

<i>AT</i>	– <i>Ars Transsilvaniae</i> , Cluj-Napoca
<i>BOR</i>	– <i>Biserica Ortodoxă Română</i> , București
<i>BMI</i>	– <i>Buletinul Monumentelor Istorice</i> , București
<i>MO</i>	– <i>Mitropolia Olteniei</i> , Craiova
<i>MNAR</i>	– <i>Muzeul Național de Artă al României</i> , București
<i>RIR</i>	– <i>Revista Istorică Română</i> , București
<i>RM</i>	– <i>Revista Muzeelor</i> , București
<i>RRHA, BA</i>	– <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts</i> , Bucarest
<i>SUBB</i>	– <i>Studia Universitatis Babeș-Bolyai</i> , Cluj-Napoca
<i>ASIA, AP</i>	– <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică</i> (1953–1997), București
<i>VT</i>	– <i>Vechiul Testament</i>

Prin Decizia nr. 1709 a Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Române din data de 27 decembrie 1948, a fost aprobat Regulamentul General al Academiei R. P. R. prin care, alături de alte institute de cercetare, a fost înființat și Institutul de Istoria Artei¹.

De la data de 1 martie 1949, acest important institut de cercetări al Academiei Române a început să fie structurat și să funcționeze, în aripa Kretzulescu a Palatului Regal – devenit Muzeul de Artă al R. P. R.. În fruntea sa a fost așezat ilustrul profesor de istoria artei G. Oprescu, personalitate marcantă a cercetării de specialitate care, pentru meritele sale recunoscute, fusese numit, încă din 1931, – la propunerea lui N. Iorga – la catedra de istoria artei de la Facultatea de Filosofie și Litere din București unde, în 1941, a fost înființat un Institut de istoria artei². De atunci, el formase deja o suită de tineri istorici de artă care aveau să continue a-i fi colaboratori la proaspăt-înființatul Institut academic. Prin același regulament, era stipulat ca în funcția de directori ai institutelor de cercetări, să fie desemnați „membri titulari activi sau onorifici ai secțiunii căreia îi aparține institutul”³, iar Oprescu avea această calitate, fiind ales membru corespondent, din 1938 și titularizat chiar în acel an, 1948. Aproximativ fizică de muzeu a facilitat contactul direct al cercetătorilor cu opera de artă, ei funcționând și în calitate de muzeografi. De altfel, Oprescu a deținut, din anul 1948, poziția de șef al Secției de artă universală a acestui muzeu. Pentru meritele sale deosebite, pentru opera de largă extindere și diversitate tematică, în 1961, la împlinirea vârstei de 80 de ani, directorul a fost distins cu Ordinul „Steaua Republicii Populare Române”, clasa I⁴.

Cu vasta sa experiență în cercetare, ce acoperea arta populară, arta medievală și aceea a secolului al XIX-lea care a căpătat prioritate în preocupările sale, profesorul Oprescu a creat mai multe grupuri de cercetare, selectându-și majoritatea cercetătorilor dintre foștii învățăcei și colaboratori. Institutul a avut, încă de la fondare, mai multe compartimente de cercetare, în funcție de specialități: artă medievală, artă modernă și contemporană – cu un sector de artă europeană, înființat în 1968 –, artă populară, muzică, teatru, la care, în 1966, s-a adăugat și cinematografia. Structura aceasta s-a păstrat, parțial, până astăzi: Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală și premodernă, Arte vizuale și arhitectură modernă și contemporană, Artă muzicală postbizantină și modernă, Artele spectacolului – teatru și film. Arta populară a dispărut fiind mutată, în 1975, la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. La fel și-a întrerupt existența, după șase ani de activitate (1974) și sectorul de artă europeană, unde fuseseră încadrați Remus Niculescu (șef al sectorului), Amelia Pavel, Gabriela Dumitrescu, Șerban Mironescu, Marius Tătaru și Gheorghe Vida. Acest sector a avut în planul de muncă „Repertoriul operelor de artă străină din colecțiile publice ale României”. Niculescu se însărcinase cu tema „Pictura franceză în România”⁵. Pe lângă acestea, în schema Institutului a figurat și continuă să figureze Biblioteca – posesoare a unui patrimoniu de câteva zeci de mii de volume, inclusiv valoroase piese bibliofile –, Arhivă, Fototecă-clșotecă și laborator fotografic unde activează un profesionist de înaltă calificare. La laboratorul foto a activat, începând din 1956, un fotograf de mare valoare, celebrul Nicolae Ionescu, al cărui nume a fost legat de fotografia artistică interbelică și postbelică, de imortalizarea orașului Capitală sub toate aspectele sale, de colaborarea cu echipele sociologice ale lui Dimitrie Gusti, de inițierea albumului „România” (ce a apărut doar într-un singur fascicol, în 1938, deși se dorea a fi o lucrare de mari dimensiuni) și de visul, neîmplinit din păcate, al fondării unui muzeu al fotografiei românești. La trecerea sa în neființă, însuși Remus Niculescu, un mare admirator al fotografului și unul dintre principalii beneficiari ai excelențelor sale reproduceri după opere de artă, a semnat un succint, dar binemeritat ferpar⁶.

¹ Regulamentul General al Academiei Republicii Populare Române, în „Monitorul Oficial” nr. 302/28 decembrie 1948, p. 10394.

² Mircea Popescu, *George Oprescu, întemeietor al școlii românești de istoria artei*, în SCIA seria Artă plastică, tom 29/1982, p. 5.

³ Regulamentul General al Academiei, *op. cit.*, p. 10394.

⁴ Decret al Consiliului de Stat al R. P. R. nr. 403/9 decembrie 1961.

⁵ Elena Niculescu, *Remus Niculescu. Aperçu biographique*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” tome XLIII/2006, Supplément, p. 21.

⁶ Remus Niculescu, *Nicolae Ionescu (1903–1974)*, în SCIA, Seria Artă plastică, tom 22/1975, p. 209.

Alte compartimente ale Institutului sunt redacția revistelor ce le publicăm, Contabilitate-administrativ și Casa memorială „G. Oprescu” din Câmpulung-Muscel.

După perioada de pionierat, când Institutul și-a avut localul, așa cum am spus, în Palatul Regal, următoarea locație a fost în clădirea Sora de pe Calea Victoriei nr. 11 până ce, în 1967, a fost mutat într-un imobil integral al său, eleganta Casă Dissescu, tot de pe Calea Victoriei nr. 196, unde se află și astăzi.

În primii 20 de ani de existență, Institutul a fost condus de acad. G. Oprescu (1949-1969), urmat de fostul său adjunct, Mircea Popescu (1969-1971), de Răzvan Theodorescu (1971-1974), care a deținut funcția de director interimar, și apoi de unul dintre cei mai apropiați și activi colaboratori, Ion Frunzetti (1974-1975) avându-l pe Theodorescu drept director adjunct. Din 1975, printr-o decizie ministerială, institutele de cercetări ale Academiei R.S.R. au fost afiliate institutelor de învățământ superior de specialitate. Ca atare, toate instituțiile profilate pe creație plastică au fost unite sub conducerea rectorului Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”, așa că, atât Institutul de Istoria Artei cât și revista „Arta”, s-au aflat sub diriguirea lui Gheorghe Achiței, Vasile Drăguș și, după moartea acestuia, al Ecaterinei Teodorescu, având drept coordonatori științifici pe unii dintre cercetătorii cu vechime, ce se aflau pe o poziție de director adjunct ce, totuși, nu mai figura în statul de funcțiuni. Între aceștia s-au aflat Răzvan Theodorescu, Theodor Enescu, Elena Zottoviceanu și Manuela Cernat. Această situație a durat până la finele furtunosului an 1989. Din 1990, când Institutul s-a întors în matca firească, la Academia Română⁷, la conducerea lui s-au succedat, pe perioade foarte scurte, Magda Cârneci și Andrei Pleșu, având drept director adjunct pe Ioana Vlasu care, în mai multe intervale, a girat funcția supremă în absența titularului (plecat la bursă sau detașat pe altă poziție). Remus Niculescu, un alt vechi colaborator al lui Oprescu, a revenit de la pensie și a preluat directoratul în intervalul 1992-1998, secondat în funcția de director adjunct de Ioana Vlasu și, ulterior, de Gheorghe Vida care a rămas în aceeași poziție și sub noul directorat, între 1999-2011. Din 1 august 2011, datorită numărului redus al personalului științific (19 cercetători, din care 6 cu jumătate de normă) funcția de director adjunct s-a modificat în aceea de secretar științific. Această modificare a organigramei a fost solicitată de Institut prin adresa nr. 196/12.05.2011⁸. Succesiv, poziția a fost ocupată de Marina Sabados, Alin Ionuț Ciupală și Constantin Ciobanu.

Prin adresa Biroului Prezidiului Academiei Române nr. 763 din 17 februarie 1992, semnată de acad. Nicolae Cajal, în calitate sa de vicepreședinte, a fost aprobată solicitarea Institutului de a purta onorantul nume al întemeietorului său, G. Oprescu⁹.

De la fondare, s-au scurs 70 de ani fructuoși, în care, cercetătorii Institutului au produs opere majore în literatura de specialitate. Mai întâi, profesorul Oprescu a coordonat două compendii de artă națională intitulate *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* – primul volum fiind dedicat artei medievale (1957) iar al doilea, secolului al XIX-lea (1958)¹⁰ – la care au colaborat toți angajații. Pentru a răspunde imperativelor politice ale vremii, Oprescu a coordonat și un volum dedicat mișcării artistice din contemporaneitate, *Artele plastice în România după 23 August 1944*¹¹. O lucrare de mare anvergură care a oferit un traiect de urmat pentru studiul artei vechi a fost *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, coordonat de Mihai Berza și elaborat de mai mulți cercetători medievști din Institut sau din afara lui¹². Aceste volume s-au constituit în primele lucrări fundamentale elaborate de angajați.

Peste un deceniu, au urmat alte două impozante tomuri rezervate exclusiv perioadei vechi, până în secolul al XVIII-lea, *Istoria artelor plastice în România*¹³. Tot în 1970, debutează seria celor 5 volume *Pagini de veche artă românească*, coordonate de Vasile Drăguș¹⁴.

⁷ Cf. Hotărârii de Guvern nr. 116/1990.

⁸ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, dosar nenumărat.

⁹ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, dosar nenumărat.

¹⁰ G. Oprescu (coordonator), Teodora Voinescu, Corina Nicolescu, Ștefan Balș, Mihai Berza, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. Artă românească în epoca medievală*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1957, vol. I; G. Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), Remus Niculescu, Radu Bogdan (colaboratori), *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. Secolul XIX*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958, vol. II.

¹¹ G. Oprescu (coordonator), Mircea Popescu (redactor responsabil), Radu Bogdan, Eugen Schileru, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Amelia Pavel, *Artele plastice în România după 23 August 1944*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1959.

¹² M. Berza (coordonator), Dumitru Năstase, E. Lăzărescu, Fl. Dumitrescu, Radu Florescu, H. Stănescu, Al. Paleologu, *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958.

¹³ George Oprescu (coordonator), *Istoria Artelor Plastice în România*, București, 1968, vol. I; Virgil Vătășianu, Florentina Dumitrescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Muzicescu, Dumitru Năstase, Radu Teodoru, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu, *Istoria Artelor Plastice în România*, București, 1970, vol. I, II.

¹⁴ Vasile Drăguș (coordonator), *Pagini de veche artă românească*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970, vol. I; 1972, vol II; 1974, vol. III, 1981, vol IV, 1983, vol. V, 1985.

Alte titluri de referință pentru cunoașterea artei medievale sunt cele semnate de Răzvan Theodorescu: *Bizanț, Balcani, Occident la începutul culturii medievale românești (sec. X-XIV)*, *Itinerarii medievale, Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos(400-1400)*, *La peintures murales moldaves aux XVe-XVIe siècles*¹⁵. Pavel Chihaiia a contribuit și el la deslușirea artei timpurii de la noi prin două lucrări *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*¹⁶ și *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab*.¹⁷ Teodora Voinescu a semnat monografia *Pârvu Mutu Zugravu*¹⁸.

La Compartimentul Artă medievală a fost înființat, în 1968, Sectorul de istoria artei bizantine și așezat sub conducerea lui Sorin Ullea. Anul următor, numele i s-a schimbat în Sectorul de artă bizantină și a Orientului creștin dar, în 1973, a fost desființat, odată cu reorganizarea Institutului.

Cercetătorii Compartimentului Artă modernă și contemporană, colaboratori direcți ai lui Oprescu, au fost încurajați să dedice studii monografice unora dintre maeștrii penelului sau eboșoarului românesc. Așa au apărut monografiile *Theodor Aman*¹⁹ și *Andreescu*²⁰ semnate de Radu Bogdan, *Camil Ressu* de Theodor Enescu²¹, *Nicolae Vermont* de Amelia Pavel și Radu Ionescu²², *Paciurea* de Ion Frunzetti²³ și, ceva mai târziu, *Brâncuși* de Barbu Brezianu²⁴. O masivă monografie *N. Grigorescu*, în 2 volume, a fost semnată de însuși Oprescu, în 1961 și, respectiv, 1962 (avându-l coautor pe Remus Niculescu, aflat în acel moment fără drept de semnătură în urma unei condamnări pe motive politice)²⁵. Și tot el a dat la lumină, în 1965, volumul *Sculptura românească*, o privire de ansamblu asupra statuarei din țara noastră²⁶. În 1974, a fost publicat un volum colectiv, *Pagini de artă modernă românească*, în care mai mulți cercetători ai secției și-au adunat rezultatele cercetărilor recente²⁷.

Tot o importantă lucrare de sinteză poate fi considerat și volumul *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, în care sunt adunate materiale de istoria artei semnate de valoroși cercetători din țară și din străinătate²⁸.

În 2007, cu ocazia comemorării centenarului morții lui Grigorescu, a fost organizată o sesiune de comunicări, „Nicolae Grigorescu și modernitatea”, ale cărei lucrări au fost adunate într-un volum²⁹, coordonat de Ioana Vlasiu și dedicat memoriei ilustrului istoric de artă Remus Niculescu, principalul monografist al artistului omagiat, care trecuse, recent, la cele veșnice.

Medieviștii din generațiile următoare fondatorilor au fost foarte activi și au publicat mult, atât în periodice de specialitate cât și în volum. Una dintre cele mai prolifiche autoare a fost Tereza Sinigalia care a acoperit o întinsă arie a vechii arte românești, din Țara Românească în Bucovina, de la arhitectura civilă la aceea ecleziastică³⁰. O admirabilă cunoscătoare a artei medievale din Transilvania, Suzana Móré Heitel, a

¹⁵ Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începutul culturii medievale românești (sec. X-XIV)*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1974; Idem, *Itinerarii medievale*, Ed. Meridiane, București, 1979; Idem, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*, București, 1987; Idem, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos(400-1400)*, București, 1976; Idem, *La peintures murales moldaves aux XVe-XVIe siècles*, UNESCO, București, 1994.

¹⁶ Pavel Chihaiia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974.

¹⁷ Idem, *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistic în cultura românească a evului de mijloc*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976.

¹⁸ Teodora Voinescu, *Pârvu Mutu Zugravu*, București, 1968.

¹⁹ Radu Bogdan, *Theodor Aman*, București, 1955.

²⁰ Idem, *Andreescu*, Ed. Meridiane, București, vol. I-II, 1969, 1982.

²¹ Theodor Enescu, *Camil Ressu*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958; Idem, *Camil Ressu*, 1984.

²² Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Nicolae Vermont*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958.

²³ Ion Frunzetti, *Dimitrie Paciurea*, București, 1971.

²⁴ Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1974; Idem, *Brâncuși în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976.

²⁵ G. Oprescu, *N. Grigorescu*, București, vol. I-II, 1961, 1962.

²⁶ Idem, *Sculptura românească*, Ed. Meridiane, București, 1965.

²⁷ Theodor Enescu, Barbu Brezianu, Radu Bogdan, Irina Fortunescu, *Pagini de artă modernă românească*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1974.

²⁸ Acad. Tudor Vianu, Mircea Popescu (redactori responsabili), *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1961.

²⁹ Ioana Vlasiu (coordonator), *Nicolae Grigorescu și modernitatea*, București, 2008.

³⁰ Tereza Sinigalia, *Arhitectura civilă de zid în Țara Românească. Secolele XIV-XVIII*, Ed. Vremea, București, 2000; Tereza Sinigalia, Voica Maria Pușcașu, *Mănăstirea Probota*, București, 2000; Tereza Sinigalia, *Mihai Viteazul cititor*, București, 2001; Idem, *Repertoriul arhitecturii în Țara Românească, 1600-1680*, București, 2002, vol. I; 2004, vol. II; 2005, vol. III; Idem, *Mănăstirea Probota*, Ed. Academiei Române, București, 2007; Tereza Sinigalia, Ovidiu Boldura, *Monumente medievale din Bucovina*, Ed. Acs, București, 2015; Idem, *Brâncoveni, un drum spre trecut, o cale spre viitor*, București, 2016; Tereza Sinigalia, Petru Palamar, Carmen Cecilia Solomonea, *Mănăstirea Dragomirna*, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, 2014.

produs două lucrări de căpătâi în domeniu, *Abația de la Pâncota și vestigiile ei*³¹ și *Începuturile artei medievale în bazinul inferior al Mureșului*³², cea din urmă distinsă cu Premiul Academiei Române. Marina Sabados s-a ocupat, cu mare pasiune, de arta moldovenească și, pe lângă multiplele și valoroasele contribuții în revistele Institutului, a realizat ampla monografie *Catedrala Episcopiei Romanului*³³. Tinerii cercetători Vlad Bedros, Elisabeta Negrău și Cristina Cojocar au avut mai multe colaborări care le-au demonstrat dedicația pentru studiu³⁴. Cel dintâi a semnat și o lucrare sub nume propriu despre arta armenilor din România³⁵. Un util repertoriu al picturii murale brâncovenești a fost încheiat de un colectiv din care au făcut parte cei doi tineri cercetători deja menționați, precum și colega lor Ioana Iancovescu și fosta – și constanta! – profesoară Corina Popa³⁶. Un reputat cercetător al fenomenului artei vechi, Constantin Ciobanu a dat la lumină multe lucrări din care nu menționăm decât titlul cel mai recent și mai prestigios, apărut peste hotare: *Études sur la peinture médiévale roumaine*³⁷.

La fel de puternic și de prolific a fost sectorul de artă populară care, pe lângă impozanta sinteză apărută în 1969³⁸, a publicat și multe volume monografice semnate de cei mai merituoși etnografi ai țării, angajați în acel răstimp la Institut. Astfel, Florea Bobu Florescu, șeful acelui sector, a semnat valoroasa lucrare *Opincile la români*³⁹ rămasă până astăzi ca un material de referință pentru studiul etnografiei naționale. Apoi s-a ocupat de ceramica neagră din Moldova, de la Marginea⁴⁰ și de cea din Crișana⁴¹. Tot Florescu, în colaborare cu Paul Petrescu și Paul Stahl, au elaborat monografiile zonale *Arta populară în zonele Argeș și Muscel*⁴² și *Arta populară de pe valea Bistriței*⁴³. Nicolae Dunăre a coordonat volumul *Arta populară din Valea Jiului*⁴⁴ și a semnat, sub nume propriu sau în colaborare, câteva studii despre *Arta populară din Munții Apuseni*⁴⁵, despre portul popular din zona nord-vestică a țării⁴⁶ sau despre ornamentică generală⁴⁷. Pentru a putea fi acoperite, în mod egal, toate formele de cultură materială rurală, sectorul de artă populară a fost împărțit în două secțiuni: cea de istorie a arhitecturii și a mobilierului și cea a portului și meșteșugurilor artistice (textile, ceramică, fernerie, pictură pe sticlă și pe lemn). Paul Petrescu s-a preocupat de mai multe aspecte ale creației țărănești, de la port popular⁴⁸ și ceramică⁴⁹ la arhitectură⁵⁰. Cercetător profund, cu viziune integratoare asupra fenomenului artei populare, a elaborat și lucrări de sinteză, ca aceea în colaborare cu Georgeta Stoica⁵¹ sau un util îndreptar metodic pentru creația tradițională⁵².

³¹ Suzana Móré Heitel, *Abația de la Pâncota și vestigiile ei*, Cluj-Napoca, 2006.

³² Idem, *Începuturile artei medievale în bazinul inferior al Mureșului*, București, 2010.

³³ Marina Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, Ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, București, 1990.

³⁴ Elisabeta Negrău, Vlad Bedros, *Mănăstirile Olteniei. Artă și spiritualitate*, ediția a II-a revizuită, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2018; Cristina Cojocar, Elisabeta Negrău, Sultana-Ruxandra Polizu, Monahia Atanasia Văietș, *Iconostase din București. Secolele XVII-XIX*, București, 2017; Elisabeta Negrău, Cristina Cojocar, *Sfântul Cuvios Pafnutie – Pârnu zugravul: tradiție și modernitate în arta brâncovenească*, București, 2017.

³⁵ Vlad Bedros, *Patrimoniu artistic armenesc în România. Între nostalgia exilului și integrarea culturală*, București, 2011.

³⁶ Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, Ruxandra Lambriu, Natalia Trandafirescu, *Repertoriul picturilor murale brâncovenești, Județul Vâlcea*, București, 2008.

³⁷ Constantin Ciobanu, *Études sur la peinture médiévale roumaine*, Éditions universitaires européennes, Saarbrücken, 2017.

³⁸ Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu (redactori responsabili), *Arta populară românească*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1969.

³⁹ Florea Bobu Florescu, *Opincile la români*, Ed. Academiei R.P.R. 1956.

⁴⁰ Idem, *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, București, 1958.

⁴¹ Idem, *Arta populară din Regiunea Crișana. Ceramica populară din regiunea Crișana*, Casa Regională a creației populare Crișana, Oradea, 1967.

⁴² Florea Bobu Florescu, Paul Stahl, Paul Petrescu, *Arta populară în zonele Argeș și Muscel*, Ed. Academiei R. S. R., București, 1967.

⁴³ Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu, Paul Stahl, *Arta populară de pe valea Bistriței*, Ed. Academiei R. S. R., București, 1969.

⁴⁴ Nicolae Dunăre (coordonator), *Arta populară din Valea Jiului*, Ed. Academiei R.P.R. 1963.

⁴⁵ Idem, *Arta populară din Munții Apuseni*, București, 1981.

⁴⁶ Nicolae Dunăre, Marcela Focșă, *Portul Buciumanilor din Munții Apuseni*, București, 1957; Nicolae Dunăre, *Portul popular din Bihor*, ESPLA, București, 1957.

⁴⁷ Nicolae Dunăre, *Ornamentică tradițională comparată*, București, 1979.

⁴⁸ Paul Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, 1959.

⁴⁹ Paul Petrescu, Barbu Slătineanu, Paul Stahl, *Arta populară din Republica Populară Română. Ceramica*, București, 1958.

⁵⁰ Paul Petrescu, Florea Stănculescu, Adrian Gheorghiu, Paul Stahl, *Arhitectura populară românească. Regiunea Pitești*, București, 1958; Paul Petrescu, *Arhitectura țărănească de lemn din România*, București, 1974.

⁵¹ Paul Petrescu, Georgeta Stoica, *Arta populară românească*, București, 1981.

⁵² Paul Petrescu, *Arta populară. Îndreptar metodic*, Comitetul de stat pentru cultură și artă. Casa centrală a creației populare, București, 1966.

A dat la lumină o savantă lucrare despre ornamentica tradițională comparată, *Motive decorative celebre*⁵³. O altă cercetătoare, Roswith Capesius s-a ocupat de casa și mobilierul săsesc din Transilvania⁵⁴.

Este știut că etnografii, când mergeau pe teren, se însoțeau totdeauna de un aparat de fotografiat personal, independent de fotografii profesioniste care îi acompania adesea. Dar este de menționat că și alți cercetători, din alte sectoare, dispuneau de abilități și de înclinație spre arta fotografică și chiar participau la expoziții. Așa este cazul Expoziției Fotografilor Amatori din institutele și centrele Academiei R.P.R. organizată la Casa Oamenilor de Știință în intervalul 6-20 noiembrie 1959. În catalogul acestei manifestări, între expozanți figurează trei membri ai colectivului științific al Institutului de Istoria Artei: Olga Flegont de la sectorul Teatru cu o fotografie (*Histria*), Florea Bobu Florescu de la Artă populară, tot cu una (*Străbunic din Roman*) și directorul adjunct Mircea Popescu cu 3 imagini (*Vedere generală – Orașul Stalin*⁵⁵; *Biserica Neagră și statuia lui Honterus*; *Vedere spre Muzeul Satului*)⁵⁶. După cum se vede, unii dintre cercetători aveau și un „violon d’Ingres”!

Sectorul de istorie a muzicii a fost adăugat, în 1950, în cadrul Institutului. În primii ani de activitate, cercetarea s-a axat aproape exclusiv de creația lui George Enescu. O primă lucrare a fost publicată în 1956, sub semnătura primului șef al acelui sector, Andrei Tudor, urmată, la scurt interval, de alte două volume dedicate aceluiași genial compozitor⁵⁷. O altă monografie Enescu, coordonată de academicienii G. Oprescu și Mihail Jora a fost dată la lumină în 1964⁵⁸ și încă una, în două volume, în 1971⁵⁹. Proiectul pentru cea dintâi lucrare a prins viață într-o primă ședință, ținută pe 23 noiembrie 1960, în casa academicianului Jora, unde s-a reunit parte din colectivul ce urma să se apuce de lucru. Această preocupare a continuat și mai târziu. Clemansa Firca a încheiat două lucrări foarte utile oricărui muzicolog sau amator de muzică, adevărate instrumente de lucru pentru generațiile viitoare, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu (1886-1900)*⁶⁰ și *Direcții în muzica românească 1900-1930*⁶¹. Un alt cercetător al sectorului, Alfred Hoffman, după o lucrare despre apariția și dezvoltarea spectacolului de operă⁶² a făcut, în două volume, o prezentare pentru publicul larg a vieții muzicale contemporane, românești și străine, folosind propria experiență de participant la diverse concerte, spectacole de operă și congrese internaționale⁶³. Un grup de cercetători a publicat, în 1976, lucrarea *Muzica și publicul*⁶⁴. În ultimii 40 de ani, interesul cercetătorilor s-a orientat spre muzica veche de tradiție bizantină, de care s-au ocupat Adriana Șirli, Hrisanta Trebici-Marin, Daniel Suceava și Ozana Alexandrescu. Ei au dat la lumină câteva volume care valorifică fondul de manuscrise de la Biblioteca Academiei Române⁶⁵.

⁵³ Paul Petrescu, *Motive decorative celebre* București, 1971.

⁵⁴ Roswith Capesius, *Das siebenbürgisch-sächsisches Bauernhaus*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1977; Idem, *Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1983.

⁵⁵ Numele orașului Brașov din acea perioadă.

⁵⁶ Expoziția Fotografilor Amatori din institutele și centralele Academiei R. P. R., București 6-20 noiembrie 1959, Catalog, Academia Republicii Populare Română, Comitetul Sindical de instituție și Casa Oamenilor de Știință, p. 10,11.

⁵⁷ Andrei Tudor, *Enescu*, Ed. de Stat pentru răspândirea științei și culturii, București, 1956; Idem, *George Enescu*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1959; Idem, *George Enescu, viața în imagini*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1961.

⁵⁸ George Oprescu, Mihail Jora (coordonatori), Fernanda Foni, Nicolae Missir, Mircea Voicana, Elena Zottovicianu, *George Enescu*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1964.

⁵⁹ Mircea Voicana (coordonator), Clemansa Firca, Alfred Hoffman; Elena Zottovicianu, *George Enescu – monografie*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, vol. I-II.

⁶⁰ Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu (1886-1900)*, București, 1985.

⁶¹ Idem, *Direcții în muzica românească 1900-1930*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1974

⁶² Alfred Hoffman, *Drumul operei. De la începuturi până la Beethoven*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1960.

⁶³ Idem, *Repere muzicale*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974; Idem, *Orizonturi muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1979.

⁶⁴ Mircea Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu, *Muzica și publicul*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976.

⁶⁵ Hrisanta Trebici-Marin, *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca, Ms.1106. Relații și structuri în muzica de tradiție bizantină*, Ed. Muzicală, București, 1985; Adriana Șirli, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și post-bizantine – Anastasimatarul*, Ed. Muzicală, București, 1986; Ozana Alexandrescu, Daniel Suceava, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, Ed. Muzicală, București, 2010, vol. I; Ozana Alexandrescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, Ed. Muzicală, București, 2015, vol. II; Idem, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, Ed. Muzicală, București, 2020, vol. III.

Sectorul dedicat cercetării teatrului a fost, și el, foarte productiv abordând teme fundamentale. O primă lucrare de largă respirație a fost *Teatrul Național „I. L. Caragiale”* de Simion Alterescu și Florin Tornea⁶⁶. Între 1965 și 1973, a apărut, în trei volume, *Istoria teatrului în România* coordonată de Simion Alterescu⁶⁷. Alterescu împreună cu Ion Zamfirescu au scos, în 1975, un volum despre teatrul contemporan în România⁶⁸, iar Margareta Andreescu a scos unul despre teatrul revoluționar-agitatoric interbelic⁶⁹. Unii dintre cercetători au avut drept sarcină să redacteze studii monografice despre câțiva dintre marii actori ai teatrului românesc: Florin Tornea a scris *Un artist cetățean: Costache Caragiale*⁷⁰, Letiția Gâțză a semnat volumul dedicat lui *Mihail Pascaly*⁷¹, iar Mihai Florea pe cele despre *Eufrosina Popescu*⁷² și *Matei Millo*⁷³. Tot Florea s-a încumetat să redacteze o istorie sintetică a teatrului românesc, în 1970⁷⁴. Letiția Gâțză a elaborat, în 1963, o monografie despre teatrul de păpuși⁷⁵. Un foarte studios și prolific cercetător a fost Ion (Jean) Cazaban care a acoperit un larg orizont al teatrului, de la interpretii rolurilor lui Caragiale, la spectacolul expresionist și suprarealism până la scenografie⁷⁶.

În 1966 a luat ființă sectorul de istorie a cinematografiei al cărui coordonator a fost Ion I. Cantacuzino. El s-a aflat în fruntea colectivului care a redactat două volume de referință pentru filmul românesc: în 1971, a fost publicată lucrarea *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896-1948*⁷⁷, iar în 1976, *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975*⁷⁸. Același promotor al cercetărilor dedicate filmului românesc a publicat, în 1970, împreună cu unul dintre angajații vremelnici, repertoriul de film intitulat *Producția cinematografică din România*⁷⁹. Oltea Vasilescu, folosind lungi pasaje din conversația cu eroul cărții ce o pregătea, a scris cea mai solidă monografie a genialului om de film, Jean Georgescu, *Lanternă cu amintiri*⁸⁰. Manuela Gheorghiu-Cernat a semnat două volume: *Filmul și armele*⁸¹ – o lucrare despre peliculele de război de-a lungul timpului care fusese tema sa de doctorat – și *Scurtă istorie a cinematografului românesc*⁸². În 1989, s-a ocupat de traducerea și editarea memoriilor lui Jean Negulescu⁸³ cărui i-a consacrat, ulterior o monografie⁸⁴. Încă tânărul și vigurosul cercetător Marian Țuțui, bun cunoscător al filmografiei din Balcani, este autorul a două lucrări de profundă analiză a fenomenului: *Eroi și antieroi balcanici și Drumuri și răspântii*⁸⁵. În 2018, i-a fost publicată, la Beijing, sub formă de e-book, o scurtă istorie a filmului românesc, făcând astfel cunoscută în China producția cinematografică națională⁸⁶.

⁶⁶ Simion Alterescu, Florin Tornea, *Teatrul Național „I. L. Caragiale”*, Ed. Academiei R.P.R., București, 1955.

⁶⁷ Simion Alterescu (redactor responsabil), Anca Costa-Foru, Mihai Florea, Letiția Gîță, Jancsó Elemér, Harald Kresser, Mircea Mancaș, Lelia Nădejde, Ana Maria Popescu, *Istoria Teatrului în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965, vol. I; Simion Alterescu (redactor responsabil), Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîță, Jancsó Elemér, Ovidiu Papadima, Ion Zamfirescu, *Istoria Teatrului în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, vol. II; Simion Alterescu (redactor responsabil), Ion Cazaban, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîță, Jancsó Elemér, Ana Maria Popescu, Liliana Țopa, *Istoria Teatrului în România*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, vol. III.

⁶⁸ Simion Alterescu, Ion Zamfirescu (coordonatori), *Teatrul românesc contemporan, 1944-1974*, București, 1975.

⁶⁹ Margareta Andreescu, *Teatrul proletar din România: contribuții la istoria teatrului revoluționar-agitatoric românesc (1918-1944)*, București, 1977.

⁷⁰ Florin Tornea, *Un artist cetățean: Costache Caragiale*, ESPLA. București, 1954.

⁷¹ Letiția Gâțză, *Mihail Pascaly*, București, 1959.

⁷² Mihai Florea, *Eufrosina Popescu*, București, 1964.

⁷³ Idem, *Matei Millo*, București, 1966.

⁷⁴ Idem, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, București, 1970.

⁷⁵ Letiția Gâțză, *Teatrul de păpuși românesc*, Comitetul de stat pentru cultură și artă, București, 1963.

⁷⁶ Ion Cazaban, *Caragiale și interpretii săi*, București, 1985; Idem, *Scena românească și expresionismul*, Ed. Noesis, 2001 (reeditată 2012); Idem (antologie și prefață), *Texte teatrale suprarealiste*, București, 2005; Idem, *Dan Nemțeanu și viziunea sa scenografică*, București, 2011; Idem, *Scenografia românească în secolul XX. Decorul*, București, 2017.

⁷⁷ Ion Cantacuzino (coordonator), *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896-1948*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.

⁷⁸ Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu (coordonatori), *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975*, București, 1976.

⁷⁹ Ion I. Cantacuzino, Bujor T. Rîpeanu, *Producția cinematografică din România*, Arhiva Națională de Filme, Institutul de Istoria Artei, București, 1970, vol. I/1 și I/2.

⁸⁰ Oltea Vasilescu, *Lanternă cu amintiri (Jean Georgescu și filmele sale)*, Ed. Meridiane, București, 1987.

⁸¹ Manuela Gheorghiu, *Filmul și armele*, 1976.

⁸² Manuela Cernat, *Scurtă istorie a cinematografului românesc*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982.

⁸³ Jean Negulescu, *Drum printre stele. Amintiri europene și hollywoodiene*, traducere și note de Manuela Cernat, prefață de Mihnea Gheorghiu, București 1989.

⁸⁴ Manuela Cernat, *Jean Negulescu: un roman la Hollywood*, București, 2016.

⁸⁵ Marian Țuțui, *Eroi și antieroi*, București, 2015; Idem, *Drumuri și răspântii*, București, 2016.

⁸⁶ Marian Țuțui, 羅馬尼亞電影的簡短歷史 (Luómāniyā diànyǐng de jiǎnduǎn lìshǐ), Duban, Beijing, 2018.

Compendiile mai sus citate de istoria artelor plastice, de etnografie, muzică, teatru sau cinematograf au devenit, peste ani, bibliografie obligatorie pentru instituțiile de învățământ superior de specialitate și sunt cunoscute și apreciate de cercetătorii din străinătate.

Deoarece monografiile se editau mai greu și tipărirea lor necesita fonduri substanțiale și timp îndelungat, profesorul Oprescu a inițiat editarea unui periodic academic – *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (abreviat SCIA) – cu apariție bianuală în primii ani de existență. Primul tom a fost difuzat în 1954 și cuprindea toate specialitățile pe care le acopereau angajații în acel moment: artă populară, artă plastică (veche, modernă și contemporană), teatru și muzică. Din 1974, revista a devenit anuală iar, în 1967, din ea s-a desprins un volum rezervat artelor spectacolului (teatru, muzică, cinematografie). Apoi, în 1964, a apărut o revistă de plastică editată în limbi străine, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, ce și-a continuat apariția, fără întrerupere, până astăzi. În 2011, am solicitat conducerii Academiei Române amplificarea numărului de pagini al acesteia, de la 95 la 150, ceea ce a fost aprobat. De la primul număr și până în prezent, SCIA, Serie Artă plastică, a ajuns la tomul 53 (9, serie nouă) – având o întrerupere de 14 ani, din 1997 și până în 2011, cauzată de lipsa bugetului necesar publicării. În noua serie, revista a revenit la eleganta și sobra copertă albastră și la dimensiunea numerelor din intervalul 1954-1973. (În acest ultim an, a fost aleasă o altă copertă, total neatractivă și ștearsă, în alb și muștar.) Din Comitetul consultativ onorific al S.C.I.A. au fost invitate să facă parte personalități de mare distincție în cercetarea de specialitate: acad. Dinu C. Giurescu (de la reluarea publicării până la dispariția Domniei Sale, în 2018), acad. Răzvan Theodorescu, acad. Marius Porumb, prof. univ. Cristian Robert Velescu, dr. Mark Bryant (Londra), dr. Uwe Schögl (Viena) și dr. Călin Demetrescu (Paris). Și tot ca în formula inițială a periodicului din anii fondării, în paginile sale și-au găsit locul materiale în limbi străine care oferă o mai mare deschidere și vizibilitate spre exterior a acestui anuar academic. Am militat pentru o ilustrație cât mai bogată și am încurajat pe autori să nu se zgârcească la selecția iconografiei, ce uneori apare chiar color (sumele necesare acestui lux fiind acoperite de cele mai multe ori de semnatar!). A fost adăugată o rubrică nouă, *De Libris*, în care sunt semnalate titluri recent apărute, însoțite de succinte comentarii.

Datorită statutului înalt pe care îl are Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” în lumea academică internațională, a fost invitat să facă parte din RIHA (International Association of Research Institutes in the History of Art) iar directorul sau secretarul științific au participat la câteva dintre întrunirile anuale ale acestui organism select de specialitate. La a 14-a Adunare Generală ținută la Split în octombrie 2012, a fost propusă și votată mărirea cotizației de la 200 la 500 de euro pentru institutele mici și la 1000 euro pentru cele mari, sumă care depășea posibilitățile financiare ale bugetul nostru. La următoarea Adunare Generală care a fost găzduită, pe 3-5 octombrie 2013, de Institutul Elvețian de Cercetări de Artă (SIK-ISEA) din Zürich, am reușit, cu argumente și documente convingătoare, să convingem conducerea RIHA, care a votat în unanimitate să fie păstrată, în mod excepțional, cotizația inițială de 200 euro pentru instituția noastră.

Din 2011, programul editorial al Institutului s-a amplificat. O contribuție de mare importanță ca instrument de lucru este *Dicționarul sculptorilor din România*, elaborat ca temă de plan de tinerii cercetători ai Sectorului de artă modernă și contemporană și a câtorva colaboratori externi, sub coordonarea Ioanei Vlasiu⁸⁷. Marina Sabados a fost redactor responsabil al celui de-al cincelea volum al elegantei serii *Tezaurul Academiei Române*, dedicat colecțiilor de artă donate celei dintâi instituții savante a țării, în care au contribuit cu texte parte dintre aceiași tineri studiosi ai Institutului⁸⁸. Lăsându-și pentru o vreme pasiunea pentru arta veche și dedicându-se celei din secolul al XIX-lea, Marina Sabados a întreprins o amănunțită cercetare a operei de tinerețe a lui Grigorescu – pictura bisericii mănăstirii Agapia – căreia i-a consacrat o amplă monografie în care sunt lămurite multe aspecte neclare sau neabordate până acum⁸⁹. Un alt medievist cu varii zone de interes și bogat muzeu imaginar, Constantin Ciobanu, și-a exersat, cu succes, condeiul în analiza fenomenului artei moderne și contemporane din Basarabia natală contribuind, în mod esențial, la cunoașterea artei din secolul XX de dincolo de Prut prin mai multe monografii sau lucrări de sinteză⁹⁰.

⁸⁷ Ioana Vlasiu (coordonator), *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*, Ed. Academiei Române, București, 2011, vol. I, literele A-G; Idem, *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*, Ed. Academiei Române, București, 2012, vol. II, literele H-Z.

⁸⁸ Acad. Ionel Haiduc, acad. Păun Ion Otiman (coordonatori), Marina Sabados (redactor responsabil), *Tezaurul Academiei Române. Colecții de artă*, Ed. Academiei Române, București, 2014, vol. V.

⁸⁹ Marina Sabados, *Grigorescu la Agapia*, Iași, 2012.

⁹⁰ Constantin Ciobanu (coordonator și prefăcător), *Arta măștrilor basarabeni din secolul XX*, Chișinău, 2016; Idem, *Isai Cârmu. Magia cărții*, Chișinău, 2019; Idem, *Muzeul Național de Artă al Moldovei. Colecția Pictură Națională*, Muzeul Național de Artă a Moldovei, Chișinău, 2014; Constantin Ciobanu, Tudor Stăvilă, *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*, Ediția a doua, revăzută și completată, Chișinău, 2014.

Materialele prezentate la o conferință internațională, din 2013, închinată cercetărilor brâncușiene, „After Brâncuși”, au fost adunate într-un volum de a cărui editare s-au ocupat două tinere cercetătoare ale institutului⁹¹. Într-un alt volum, coordonat de noi, intitulat *150 de ani de învățământ artistic național*, au fost adunate comunicările ținute la conferința națională ocazionată de celebrarea înființării Școlii de Belle-Arte, în 1864⁹².

Una dintre temele de cercetare foarte dragi celor care au fost implicați în ea a văzut lumina tiparului, în 2017 și a fost laureată, în 2019, cu Premiul Academiei Române: *Artiștii români în străinătate (1830-1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*⁹³.

Cercetătorii Compartimentului Artă modernă și contemporană s-au ocupat, în ultimul timp, și de editarea de documente revelatoare pentru perioada ce o studiază. Astfel, valorificând bogata arhivă Barbu Brezianu ce se află în patrimoniul Institutului, a apărut, datorită strădaniilor a două sânguicioase membre ale acestui compartiment, corespondența dintre istoricii de artă Ionel Jianu și Barbu Brezianu, sub titlul plin de poezie, *Mărturiile toamnei*⁹⁴. Printr-o migăloasă muncă de editare, și depășindu-și perioada preferată de cercetare, Virginia Barbu a restituit un valoros document de epocă, jurnalul din timpul refugiei la Iași al pictorului Costin Petrescu, din intervalul 1916-1917⁹⁵. Și tot o restituire al cărei principal personaj este același pictor, a întreprins Eduard Andrei, urmărind să deslușească, printr-o minuțioasă cercetare, în arhivele americane, programul, activitatea, contactele și proiectele începute de Petrescu în cele câteva luni petrecute în misiune, în Statele Unite ale Americii, în 1919-1920⁹⁶. Ruxanda Beldiman, merituosă cercetătoare plecată nemeritat de repede dintre noi, era preocupată de studiul arhitecturii și a semnat câteva lucrări de referință, în special legate de reședințele regale sau ale marii boierimi românești⁹⁷.

În arhiva Institutului, a fost depistat un material inedit, lucrat de un colectiv condus de Theodor Enescu, ce merita cu prisosință a fi tipărit fiind un util instrument de lucru, *Repertoriul expozițiilor de artă românească din București, 1865-1918*⁹⁸. Manuscrisul a fost corectat, colaționat, a fost adăugat un indice de nume și o bogată ilustrație în care au fost adunate portretele – multe necunoscute – artiștilor ale căror nume apăreau menționate între acele coperti.

Dat fiind că instrumentele de lucru sunt deosebit de importante și lipsesc din istoriografia de specialitate românească, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și-a propus să elaboreze asemenea lucrări. A fost finisat, în 2019, un dicționar al pictorilor din secolul al XIX-lea ce așteaptă să fie trimis la tipar și a început lucrul la un dicționar al graficienilor din același veac.

O lucrare fundamentală, ce a debutat în 2016, este „Istoria Institutului de Istoria Artei G. Oprescu” al cărui prim volum acopere cei 20 de ani de activitate după fondare (1949-1969), când director a fost acad. G. Oprescu, a fost terminat în luna iulie 2019 și va fi trimis la editură. Pentru al doilea volum, ce va acoperi intervalul 1970-1989, s-a început cercetarea de arhivă din data de 15 iulie 2019 și va fi terminat pe 15 iulie 2021.

Sunt în derulare câteva cercetări fundamentale ale celorlalte compartimente, în cadrul „Enciclopediei artelor în România”, precum aceea a Compartimentului Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală și premodernă intitulată „Repertoriul picturilor murale românești: Moldova, Țara Românească, Transilvania, secolele XIV-XVIII. Stil, canon și epigrafie în pictura din secolele XIV-XVIII de pe teritoriul României” sau aceea a Compartimentului Artă muzicală postbizantină și modernă privind „Catalogul descriptiv și analitic al manuscriselor muzicale în notație neumatică bizantină și postbizantină (psaltice) păstrate în colecțiile

⁹¹ Olivia Nițș, Irina Cărăbaș (editoare), *After Brâncuși*, București, 2014.

⁹² Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *150 de ani de învățământ artistic național*, București, 2014.

⁹³ Ioana Vlasiu, Ruxanda Beldiman, Corina Teacă (coordonatoare), *Artiștii români în străinătate (1830-1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*, cu o prefață de Adrian-Silvan Ionescu, București, 2017.

⁹⁴ Virginia Barbu, Corina Teacă, (editoare), *Mărturiile toamnei. Corespondența Ionel Jianu - Barbu Brezianu*, cu o prefață de Virginia Barbu, București, 2016.

⁹⁵ Costin Petrescu, *La Iași, în timpul războiului, 1916-1917. Însemnările unui pictor refugiat*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie și note de Virginia Barbu, București, 2018.

⁹⁶ Eduard Andrei, *Pictorul Costin Petrescu la New York 1919-1920*, București, 2019.

⁹⁷ Ruxanda Beldiman, *Castelul Peleş: expresie a fenomenului istoric de influență germană*, Prefață de Corina Popa, București, 2011; Idem, *Gustav Klimt & Künstlerkompagnie: Klimt la Castelul Peleş. Catalogul lucrărilor lui Gustav Klimt și Künstlerkompagnie de la Muzeul Național Peleş*, Muzeul Național Peleş, Sinaia, 2012; Idem, *Domeniul lui Ion Ghica de la Ghergani*, București, 2016.

⁹⁸ Theodor Enescu, Ioana Vlasiu, Irina Fortunescu, Carmen Liiceanu, Viorica Andreescu, Elena Mateescu, Gheorghe Cosma, Sanda Agalidi, *Repertoriul expozițiilor de artă românească din București, 1865-1918*, coordonator Adrian-Silvan Ionescu, prefață de Adrian-Silvan Ionescu, postfață de Ioana Vlasiu, București, 2019.

românești (1700-1848), etapa a II-a (Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române)”. La Compartimentul Artele spectacolului – Teatru și film este în lucru tema „Critica teatrală românească în a doua jumătate a secolului XX” ce va fi predată în decembrie 2023.

Specialiștii noștri au fost invitați să contribuie cu materiale la capitolele de cultură ale monumentalei lucrări de 11 volume *Istoria românilor*, editată de Academia Română: Tereza Sinigalia a semnat capitolele despre arta în Moldova și Țara Românească în volumele V și VI rezervate istoriei țărilor noastre din secolele XVII și XVIII⁹⁹; Adrian-Silvan Ionescu a semnat capitolele *Viața cotidiană în Țările Române 1821-1848* și *Viața cotidiană și moda în Țările Române 1849-1878*, în volumul VII, Tom I, *Constituirea României moderne (1821-1878)*¹⁰⁰ coordonat de acad. Dan Berindei. Contribuția cea mai substanțială a cercetătorilor noștri și numărul lor cel mai mare angrenat în această lucrare se găsește în volumul X, *România în anii 1948-1989*, coordonat de acad. Dinu C. Giurescu: Carmen Popa a elaborat subcapitolul *Muzica românească în perioada comunistă*, Daniela Gheorghe și Ion Cazaban au semnat *Teatrul românesc (1948-1989)*, Manuela Cernat s-a ocupat de *Cinematograful românesc între ideologie și metaforă* iar Ioana Vlasiu a analizat *Artele plastice (1948-1989)*¹⁰¹.

La impozanta lucrare de sinteză, în două volume, *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*¹⁰², coordonată de academicienii Răzvan Theodorescu și Marius Porumb și apărută cu ocazia sărbătoririi Centenarului Unirii, în 2018, și-au adus contribuția majoritatea cercetătorilor – activi sau pensionați – de la compartimentele de artă veche și modernă: Cristina Cojocar, Tereza Sinigalia, Ioana Vlasiu, Marina Sabados, Dana Jenei, Corina Teacă, Constantin Ciobanu și Adrian-Silvan Ionescu.

Pentru ca preocupările cercetătorilor cu diferite specializări să fie cunoscută de tot colectivul am inițiat, începând din 7 septembrie 2011, niște mini-sesiuni lunare de comunicări, numite „Întâlnirile de miercuri”. Întâlnirile sunt întrerupte doar în lunile de vară (iunie-august), în timpul concediilor, așa că, anual, au loc 9 asemenea întruniri. Înscrierile se fac în luna ianuarie spre a avea o evidență clară a contribuțiilor anuale. La aceste reuniuni strict colegiale, fără public și lipsite de morga unei conferințe sau simpozion academic, acela care s-a înscris poate susține, după dorință, o prelegere după toate regulile elocinței, extrasă din tema de cercetare cu care este însărcinat prin planul de lucru al sectorului său ori poate da citire unui raport de deplasare în străinătate, de participare la o reuniune științifică internațională, sau unui referat privind rezultatele unei documentări în țară, poate prezenta o expoziție sau o carte. După expunere, sunt puse întrebări și se încing discuții animate care denotă interesul unanim stârnit de subiect.

Tot pentru a întări „l'esprit de corps”, a delecta și a iniția în același timp pe cei mai puțin familiarizați cu arta cinematografică, am organizat, începând cu data de 3 februarie 2017, proiecții de film, așezate sub genericul „Cinemateca IIA GO”. Programate tot lunar, vinerea, înainte de week-end, spre a avea mai mult timp de discuții și comentarii, aceste proiecții cu circuit închis, rezervate exclusiv cercetătorilor Institutului, au un caracter documentar și informativ. Dacă întâlnirile de miercuri sunt obligatorii, cinemateca este facultativă și cercetătorii participă, în funcție de interes și de preferința pentru o anumită tematică. Sunt prezentate filme mute sau ecranizări după clasicii literaturii naționale ori universale, filme de animație, documentare, filme rare, de colecție, procurate cu dificultate și, uneori, chiar cheltuială personală, din străinătate. Înainte de a fi proiectate, sunt făcute prezentări ale regizorului, actorilor, contextului în care a fost turnată pelicula, detalii despre scenariu, regie, scenografie și felul cum a fost primit filmul de public, la momentul respectiv. Aceste scurte expuneri sunt susținute de Marian Țuțui sau de Adrian-Silvan Ionescu, care propun și programul de vizionare și se ocupă de crearea unui afiș potrivit.

În ultimii ani, au fost organizate mai multe manifestări științifice de anvergură care au statuat, pe plan național și internațional, prestigiul Institutului și înaltul nivel al cercetării întreprinse aici. Compartimentul Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală și premodernă și-a creat deja o bună tradiție în a-și avea

⁹⁹ Virgil Căndea, Constantin Rezachevici, Nicolae Edroiu (coordonatori), *Istoria românilor*, Vol. V, *O epocă de înnoire în spirit european (1601-1711/1716)*, Ed. Enciclopedică, București, 2012, Ediția a II-a adăugită, p. 965-909; Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu (coordonatori), Constantin Bălan (secretar științific), *Istoria românilor*, Vol. VI, *Românii între Europa clasică și Europa Luminilor (1711-1821)*, Ed. Enciclopedică, București, 2002, p. 890-906.

¹⁰⁰ Acad. Dan Berindei (coordonator), *Istoria românilor*, Vol. VII, tom I, *Constituirea României moderne (1821-1878)*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Enciclopedică, București, 2015, p. 343-366, 877-904.

¹⁰¹ Acad. Dinu C. Giurescu (coordonator), *Istoria românilor*, Vol. X, *România în anii 1948-1989*, Ed. Enciclopedică, București, 2015, p. 1093-1103, 1103-1113, 1113-1133, 1133-1142.

¹⁰² Acad. Răzvan Theodorescu, Acad. Marius Porumb (coordonatori), *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*, Ed. Academiei Române & Ed. Mega, București și Cluj, 2018.

reuniunea științifică națională în luna decembrie a fiecărui an. În 2019, a avut loc ediția a 16-a ce s-a desfășurat la Muzeul Național de Artă al României, ca rod al unei admirabile colaborări cu dedicații colegi medievști ai acelei instituții, ce debutase cu un an înainte și, desigur, va continua încă mult timp. Compartimentul Artele spectacolului a organizat, în ultimii doi ani, două importante manifestări de anvergură: Conferința Internațională „Copy-Past. Reevaluating History, Memory and Archive in Cinema, Performing Arts and Visual Culture” în colaborare cu Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, pe 18-19 mai 2018 și Simpozionul „Teatrul Românesc – 30 de ani de libertate”, în colaborare cu Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – România (AICT.RO), pe 15 octombrie 2019.

În intervalul 6-7 octombrie 2011, a fost organizată, în Aula Academiei Române, Sesiunea Națională (cu participare internațională) de comunicări științifice *Theodor Aman și epoca sa*, iar anul următor, în același loc s-a desfășurat, între 14-16 mai 2012, Conferința Internațională *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi*, ale cărei lucrări a fost adunate într-un volum bilingv.¹⁰³ Pe 5-6 mai 2014 a avut loc, în colaborare cu Universitatea Națională de Arte, București, Conferința Națională *150 de ani de învățământ artistic național și Academia Română*. Lucrările s-au desfășurat tot în Aula Academiei Române, iar materialele prezentate cu acea ocazie au văzut lumina tiparului într-un volum despre care s-a vorbit mai sus. În 2015, pe 26-27 octombrie, am avut Sesiunea de comunicări științifice *Pădurea spânzuraților – oglindă a Marelui Război: 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect*, ținută în amfiteatrul Ion Heliade Rădulescu al Bibliotecii Academiei Române. Și această reuniune s-a soldat cu un volum elegant tipărit și bine ilustrat¹⁰⁴. În 2016, pe 28 iunie, s-a desfășurat, în Aula Academiei Române, Conferința Națională *Ștefan Luchian și epoca sa*, iar pe 27-28 octombrie, Conferința Internațională *Centenarul Cinematografiei militare românești*, în colaborare cu Studioul Cinematografic al Armatei, ținută în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române. În 2017, la împlinirea centenarului marilor confruntări de pe frontul Marelui Război, a fost organizată Conferința Internațională *Rhetorics of War in the Arts (1917-2017)*, derulată pe 5-6 octombrie 2017, în Aula Academiei. Tot în 2017, s-a încheiat o fructuoasă colaborare, de trei ani, dintre Institutul nostru și Institutul pentru Studiul Artelor din Sofia, încununată cu reuniunea științifică *Art Interactions between Romanian and Bulgarian Lands (15th-20th Centuries)*, desfășurată pe 1-2 iunie 2017.

O manifestare de amploare a fost Conferința Internațională de Film Balcanic *The Great War(s): Our Story*, organizată pe 8-9 Mai 2018, ale cărei lucrări au fost adunate într-un volum recent apărut¹⁰⁵.

În 2019, cu ocazia însemnatei noastre aniversări pe care o evocăm în aceste rânduri, am organizat Conferința Națională *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, care și-a ținut lucrările, pe 21-22 octombrie, în Aula Academiei Române și la sediul Institutului.

Avem fructuoase contacte cu Institutul Cultural Român care ne-a subvenționat anumite manifestări internaționale – precum conferința deja amintită *Art Interactions between Romanian and Bulgarian Lands (15th-20th Centuries)* din 2017 – sau a apelat la specialiștii noștri pentru a susține prelegeri în diverse metropole ale lumii (Bruxelles, Berlin, Beijing, Stockholm, New York, Washington, D.C.). Editura I. C. R. a acceptat propunerile noastre și ne-a publicat mai multe cărți. O altă salutară colaborare avem cu Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău unde câțiva dintre colegi au fost invitați să țină cursuri sau prelegeri independente și să facă parte din comisii de doctorat.

Institutul a avut și continuă să aibă bune relații de colaborare cu institutele surori:

Institutul de Istorie „N.Iorga”, Institutul de Arheologie, Institutul de Etnografie și Folclor și Institutul de Studii Sud-est Europene. Apoi, cu multe instituții muzeale precum Muzeul Național de Artă al României, Muzeul Național de Istorie a României, Muzeul Național Cotroceni, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, Muzeul Municipiului București, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Parhova, Muzeul Național Peleş, Complexul Muzeal Județean Neamț, Complexul Muzeal „Moldova” Iași, Muzeul de Istorie Brașov, Muzeul Etnografic Brașov, Muzeul de Artă Brașov, Muzeul Național de Artă a Moldovei din Chișinău.

În ultimul timp, am avut colaborări la expoziții, în calitate de consultanți științifici sau chiar noi am organizat expoziții: în 2011 și 2012, am asigurat consultanță pentru expozițiile *Theodor Aman pictor și gravor*, organizată de Muzeul Național Cotroceni (24 martie-29 mai 2011) și, respectiv, *Carol Popp de Szathmari – pictor și fotograf*, organizată de același muzeu (10 mai-10 august 2012). O colaborare similară

¹⁰³ Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi/Pioneering Photographer and his Contemporaries*, București, 2014.

¹⁰⁴ Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui (coordonatori), *Pădurea spânzuraților – oglindă a Marelui Război: 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect*, București, 2017.

¹⁰⁵ Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui, Savaş Arslan (coordonatori), *Balkan Cinema and the Great Wars*, Berna, 2020.

am avut, în 2014, cu Muzeul Național de Istorie a României, la expoziția *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară* (15 mai-15 aug 2014).

O expoziție ce am propus-o noi Muzeului Național Cotroceni și care a fost acceptată, cu entuziasm, a fost *Culorile Marțialității. Splendoarea uniformei înaintea Marelui Război*, deschisă în intervalul 10 mai-25 iunie 2017 și însoțită de un elegant și bine ilustrat catalog.

Dar cea mai constantă colaborare am avut-o cu valorosul colectiv al Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române fiind alături de el cu sfatul și, uneori, cu munca efectivă la selectarea și panotarea expozițiilor petru următoarele prezentări ce au avut loc în Sala Theodor Pallady: *Atelier Szathmari – de la desen la cromolitografie* (14-24 mai 2012), *Studii de atelier la Școala de Belle-Arte*, (5-25 mai 2014), *Regele Carol I. 175 de ani de la naștere -100 de ani de la moarte*, (6-30 octombrie 2014), *Portretul în secolul al XIX-lea românesc* (7-21 mai 2015), *Ștefan Luchian desenator (100 de ani de la dispariția pictorului)* (28 iunie-29 iulie 2016), *Mărturii din Războiul cel Mare* (5-31 octombrie 2017).

În aceeași sală, Institutul nostru a organizat câteva expoziții care au însoțit anumite întruniri științifice, precum *Pădurea spânzuraților – oglindă a Marelui Război*, expoziție documentară cu o durată de doar două zile, atât cât ținea conferința (26-27 octombrie 2015) și *Centenarul Cinematografiei militare românești*, însoțită de o gală de filme istorice, în parteneriat cu Studioul Cinematografic al Armatei (16-26 mai 2016).

În anul 2019, au fost deschise două expoziții coordonate integral de specialiștii noștri și fără legătură cu vreo reuniune academică. Este vorba de *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923*, deschisă în Sala Theodor Pallady în intervalul 21 mai-20 iunie, urmând a fi itinerată la Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului (25 octombrie 2019-15 februarie 2020) și la Muzeul Național Cotroceni (30 ianuarie-1 martie 2020) și *Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea* (2-17 septembrie, 4-18 octombrie 2019). Expoziția cu imaginile luate de celebrul fotograf britanic de origine germană Emil Otto Hoppé, și rămase necunoscute până acumarelui public românesc sau străin, este rodul unor lungi tratative și a unui proiect de cooperare semnat între Institutul nostru și Curatorial Assistance din Pasadena, California, care este deținătoarea colecției Hoppé (E. O. Hoppé Estate Collection). Cu acest prilej, au fost publicate două volume, bine ilustrate: catalogul românesc al expoziției¹⁰⁶ și un album în limba engleză¹⁰⁷. Cu ocazia vernisajului, care a avut loc pe 21 mai 2019, domnul Graham Howe, director fondator la Curatorial Assistance, un reputat istoric al fotografiei, a conferențiat în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române despre *A Londoner Travelling through Romania*, expunere ce s-a bucurat de unanimă apreciere din partea numerosului public. Ziua următoare, Domnia Sa a participat la lansarea celor două volume Hoppé la Jockey Club, unde a susținut o nouă prelegere.

El nu a fost singurul nostru oaspete străin invitat să conferențieze la Academia Română. În 2012, l-am întâmpinat, la Institut și la Academia Română, pe prof. Larry Schaaf, somitate în domeniul cercetării tehnicilor de pionierat ale fotografiei, în special al calotipiei și biograf al lui William Henry Fox Talbot, a cărui corespondență și operă a inventariat-o, cu acribie științifică, publicând mai multe lucrări de referință. El a fost *keynote speaker* la conferința ocazionată de bicentenarul nașterii plasticianului și fotografului Carol Popp de Szathmari. Cu aceeași ocazie, am fost vizitați de prof. Monika Faber, fondator și director la Photoinstitute Bonartes din Viena, distins istoric al fotografiei din Europa Centrală, care a susținut o interesantă comunicare despre Andreas Groll, un fotograf vienez care a făcut o documentare în Banat. Dr. Christian Fuhrmeister, secretarul general al RIHA, a fost invitat, în octombrie 2013, să participe la Conferința „After Brâncuși”. Un apreciat teatrolog, prof. dr. Daniel Meyer-Dinkgräfe de la School of Fine and Performing Arts al Universității din Lincoln, Marea Britanie, a susținut prelegerea *Enhancing Knowledge about Theatre Through Consciousness Studies*, pe 17 martie 2016. Prin relația de reciprocă stimă și prețuire, am reușit să-l convingem pe prof. Steve Yates din Albuquerque, New Mexico – o personalitate de primă mărime în lumea istoriei și artei fotografice – să ne viziteze și să țină două conferințe, în anul 2015, după cum urmează: pe 12 mai, în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu”, expunerea cu tema *Proto Modern Photography: Innovators of Modernist Discourse* și pe 14 mai, în amfiteatrul Universității Naționale de Arte, conferința intitulată *László Moholy-Nagy: Photographic Paradigm for the Next Century*, ambele bucurându-se de mare succes din partea unei asistențe de specialitate. L-am avut oaspete pe dl. Yates

¹⁰⁶ Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923*, Catalog, București, 2019.

¹⁰⁷ Graham Howe, Adrian-Silvan Ionescu (editors), *Hoppé's Portrait of a Country. Photographs of Greater Romania, 1923*, Curatorial Books, Pasadena, 2019.

și în 2017, când a avut o comunicare la Conferința Internațională *Rhetorics of War in the Arts (1917-2017)*, și tot atunci i-am organizat o expoziție, intitulată „East/West Reconstructed”, la Galeria Simeza, cu propriile lucrări, pentru că este și artist vizual.

Alți invitați au fost prof. Alan Griffiths din Halifax, Nova Scotia, Canada, care a susținut expunerea *Luminous-Lint: Weaving a Multi-dimensional Tapestry on Photohistory. Challenges and Opportunities* (23 octombrie 2018) și Hans Christian Adam, prolific autor și avid colecționar de carte de fotografie din Göttingen care a conferențiat despre *Muybridge and Movement* (26 februarie 2019).

Nu am uitat să ne omagiem înaintașii: pe 28 noiembrie 2018, am găzduit, la sediul Institutului, un medalion Ion Frunzetti, prilejuit de împlinirea centenarului nașterii sale, la care au luat parte și au cuvântat venerabili colegi și admiratori ai marelui critic și istoric de artă – Adina Nanu și Florica Cruceru, aceasta din urmă, editoare a unor culegeri de articole ale celui comemorat –, unui subalterni, din vremea directoratului său, așa cum este Ioana Vlasiu, precum și câțiva dintre foștii studenți care au deprins de la el bazele teoriei și limbajului criticii de artă (Ruxandra Demetrescu, Ruxandra Dreptu, Adrian-Silvan Ionescu).

Ne-am străduit să îmbogățim patrimoniul Academiei Române cu o colecție de artă de mare valoare, sfătuiindu-i pe posesori, Dan și Liana Nasta – aflați în căutarea unei instituții serioase și sigure căreia să-i ofere prețioasele obiecte adunate de-o viață – să o doneze celei dintâi instituții savante a țării, fapt ce s-a concretizat în scrisoarea lor de intenție, înregistrată sub nr. 481/17.02.2012 ce a avut drept efect acceptarea donației de către Prezidiul Academiei Române, în ședința din 13 decembrie 2012 (cf. adresei Secretarului General al Academiei Române către Serviciul Juridic, înregistrată sub nr. 975/14.12.2012). Pentru a demonstra valoarea acestei colecții particulare, am contribuit cu un text la placheta *Un vis împlinit. Colecția Liana și Dan Nasta*, editată de Călin Demetrescu, în care era prezentată personalitatea donatorilor și erau comentate unele dintre piesele cele mai însemnate, ilustrate în catalogul aferent¹⁰⁸. Din păcate, donația nu s-a mai putut concretiza, din cauza morții neașteptate a doamnei Nasta (2013) și a avansatei scleroze a domnului Nasta, ce a făcut imposibilă semnarea actelor. Abia la câțiva ani buni după trecerea sa la cele veșnice, această importantă colecție și-a găsit spațiul de expunere publică în Muzeul Colecțiilor de Artă, unde a fost inaugurată pe data de 11 decembrie 2019.

Biblioteca Institutului s-a îmbogățit cu arhiva și tomurile rămase de pe urma unora dintre cercetătorii ce au trecut în eternitate precum Vasile Drăguș, Barbu Brezianu, Theodor Enescu și Petre Oprea. Doina Lemny a făcut, în 2017, o importantă donație de carte franceză și de cataloage de expoziții. Între 1996 și 1998, Fundația Getty din Los Angeles, California a făcut o donație de 50.000 dolari pentru achiziționare de cărți prin Getty Grant Program for Libraries. Din acea sumă au fost procurate 628 de volume și 319 periodice de specialitate. Pe 12 iunie 2017, am fost vizitați de dr. Thomas Gaehtgens, director al Getty Research Institute și de dr. Elizabeth Mansfield, Senior Program Officer la Getty Foundation care se aflau într-un turneu al institutelor de cercetări din Europa de est. Oaspeții au fost impresionați de bogăția bibliotecii noastre și au promis că vor expedia un lot de publicații pentru a îmbogăți patrimoniul. Pe data de 4 august, același an, au fost primite două colete cu un număr de 28 albume și substanțiale monografii. În momentul de față, biblioteca Institutului nostru posedă un număr de 83.688 volume.

Pentru amenajarea și rearanjarea interiorului colecției fondatorului Institutului în Casa-muzeu G. Oprescu din str. Dr. Clunet nr. 16 – ce fusese mutată, în chip arbitrar, în 1978, de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, la Muzeul Colecțiilor de Artă, ignorându-se stipulațiile testamentare ale colecționarului – au fost invitați câțiva cercetători care s-au străduit să reconstituie, până la identitate, acel spațiu. La această activitate, au fost implicați Ramona Caramelia, Ioana Apostol, Virginia Barbu, Eduard Andrei, sub atenta coordonare a lui Adrian-Silvan Ionescu. După Conferința *G. Oprescu – profesor, ctitor, donator*, ținută în Aula Academiei Române pe 27 noiembrie 2019 – data nașterii colecționarului – participanții s-au deplasat la Casa-muzeu G. Oprescu pentru inaugurarea sa, după restaurarea și consolidarea clădirii și panotarea valoroaselor opere de artă.

Prin efort colectiv, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a reușit să obțină mai multe grant-uri care au permis extinderea cercetărilor și au avut drept rezultat elaborarea unor studii de anvergură ce au fost publicate în periodicele noastre. Astfel, în intervalul 2003-2005 s-a derulat proiectul nr. 3-108/13.11.2003 „Efectul Marin Preda în arta românească” al cărui director a fost Daniela Gheorghe, șefa Compartimentului Artele spectacolului – teatru și film. Anul 2011 a fost foarte generos cu Institutul, atunci fiind câștigate două proiecte de la CNCS: „Sfântul din Montparnasse» de la document la mit. 100 de ani de exegeză

¹⁰⁸ Călin Demetrescu, *Un vis împlinit. Colecția Liana și Dan Nasta*, București, 2012.

brâncușiană” (proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0200) având ca director pe Ioana Vlasiu și, după pensionarea sa, pe Adrian-Silvan Ionescu și „Text și imagine în pictură românească din secolul al XVI-lea” (proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0336), avându-l ca director pe Constantin Ciobanu.

În 2018, a fost câștigat Proiectul 53 PCCDI „Elaborarea de metodologii complexe privind atribuirea și autentificarea unor picturi medievale și premoderne din patrimoniul național” IDArt (2018-2020), PN-III-P1-1.2-PCCDI2017-0812, ce se va încheia în 2020 și al cărui director este A.-S. Ionescu.

Pentru valoarea studiilor lor editate, mai mulți cercetători ai Institutului au fost distinși cu prestigiosul Premiu „George Oprescu” al Academiei Române, după cum urmează:

1993 – Mihai Gramatopol pentru lucrarea *Artele miniaturale în Antichitate*, 1991

1995 – Ioana Christache-Panait pentru lucrarea *Arhitectura de lemn din Transilvania. Județele Alba, Mureș și Harghita*, 1993

2002 – Tereza Sinigalia pentru lucrarea *Arhitectura civilă de zid din Țara Românească în secolele XIV-XVIII*, 2000

2011 – Corina Popa, Ioana Iancovescu, pentru lucrarea *Mănăstirea Hurezi*, 2009

2012 – Suzana Móré Heitel pentru lucrarea *Începuturile artei medievale în bazinul inferior al Mureșului*, 2010

2017 – Ioana Vlasiu pentru lucrarea în colaborare cu Ioan Șulea și Cora Fodor *Ion Vlasiu*, 2015

2018 – Cristian Robert Velescu pentru lucrarea *Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică*, 2016

2018 – Dana Jenei pentru lucrarea *Goticul în Transilvania. Pictura (c.1300-1500)*, 2016

2019 – Virginia Barbu, Ioana Beldiman, Ruxanda Beldiman, Olivia Nițș, Cotina Teacă, Ioana Vlasiu și Adrian-Silvan Ionescu pentru lucrarea *Artiștii români în străinătate (1830-1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*, 2017 (ultimii doi au fost doar nominalizați fără a primi premiul fiind deja laureați din 2017 și, respectiv, 1992).

Doi dintre membrii colectivului nostru au fost distinși cu titlul de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatră și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău: este vorba de Adrian-Silvan Ionescu pe 4 noiembrie 2016¹⁰⁹ și Manuela Cernat pe 24 martie 2018.

Pentru înfrigurata activitate și pentru rezultatele notabile ale cercetărilor, date publicității în volume de referință și cu valoare perenă în domeniu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” își dovedește marea utilitate între institutele de cercetări ale Academiei Române. Având în vedere aceste merite, prin Decretul Nr. 418/19 mai 2014 semnat de Președintele României, Traian Băsescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a fost distins cu **Ordinul Meritul Cultural** în grad de ofițer, categoria H „cercetare științifică”, la împlinirea celor 65 de ani de rodnică activitate.

În 1969, cu prilejul celebrării celor 20 de ani de existență a Institutului, a avut loc o sesiune festivă în zilele de 12-14 iunie, iar Mircea Popescu a semnat, în nr. 2 al revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, un amplu material despre acea aniversare și despre realizările din intervalul scurs de la fondare¹¹⁰.

De 50 de ani, nu am mai avut, până azi, o asemenea solemnitate. Am organizat și noi, cei de astăzi, o asemenea conferință, pe 21-22 octombrie 2019, în Aula Academiei.

Să ne bucurăm împreună de vârsta ce, pentru instituție, bate la poarta senectuții dar, prin personalul acesteia, întinerește mereu!

VIVAT, CRESCAT, FLOREAT AD INFINITUM!

Adrian-Silvan Ionescu

¹⁰⁹ O mare cinste pentru Institutul nostru, în SCIA Seria Artă plastică, serie nouă, tom 6 (50)/2016, p. 275-277.

¹¹⁰ Mircea Popescu, 20 de ani de activitate a Institutului de Istoria Artei, în SCIA, Seria Artă plastică, tom 16, nr. 2/1969, p. 167-181.

ARTA ȘI ARTIȘTII SECOLULUI AL XIX-LEA ÎN VIZIUNEA ISTORICILOR ARTEI SECOLULUI XX DE LA INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI SAU „POLITICĂ ȘI DELICATEȚE”

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract. The study of the nineteenth century fine arts (in what would become the Romanian Kingdom) became a primary and recurring theme, almost an obsession for most of the Romanian art historians of the twentieth century. Professor G. Oprescu was a pioneer, leading the way for both his students and his followers on this path. From the third decade of the twentieth century onwards, G. Oprescu dedicated his studies mainly to the art and artists of the nineteenth century. He pursued this topic all his life and urged and guided others to rally behind him. The first generation of researchers including the founders G. Oprescu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Remus Niculescu, Theodor Enescu, Radu Bogdan, Teodora Voinescu, Amelia Pavel, Barbu Brezianu, Radu Ionescu who dedicated their endeavours to the nineteenth century Romanian art studies, emerged at the Institute of Art History in 1950s. They would be joined in the seventies and eighties by a younger generation made up by Gheorghe Cosma, Carmen Laura Dumitrescu, Mihai Ispir and Marius Tătaru who will continue these researches even though the interest for nineteenth century Romanian art diminished towards the end of the twentieth century.

Keywords: G. Oprescu, 19th century art, The Institute of Art History, Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu.

Arta secolului al XIX-lea s-a aflat constant și prioritar în preocuparea istoricilor de artă ai secolului XX. Chiar și aceia care, la un moment dat și-au ales altă specializare, la începutul carierei, au abordat teme selectate din acel bogat veac al renașterii naționale și al căutării rădăcinilor.

G. Oprescu (Fig. 1), fondatorul școlii românești de istoria artei, a fost cel mai entuziast în a aborda acea perioadă generoasă și recompensantă pentru cei ce i se dedicau. A fost un deschizător de drum, în acest sens, pentru toți elevii și urmașii săi. Încă din anii '30 ai secolului XX el se interesa de arta și artiștii secolului anterior, elaborând lucrări – unele de mare anvergură și de largă respirație – care nici azi nu sunt depășite. Astfel, în 1924, a dat la lumină o mică monografie Theodor Aman¹, iar doi ani mai târziu valorosul volum *Țările române văzute de artiști francezi*², rod al cercetărilor sale temeinice de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris. A fost foarte legat de arta franceză și, în 1927, a semnat o admirabilă monografie dedicată lui Théodore Géricault³, scrisă în franceză și publicată la Paris (ulterior republicată în alte două ediții românești⁴). A fost primul istoric de artă al secolului XX care, după C. I. Stăncescu în veacul anterior, s-a ocupat de opera lui Ion Andreescu și i-a consacrat o carte⁵. După alți câțiva ani a elaborat o amplă lucrare despre *Pictura românească în secolul al XIX-lea*⁶ reeditată peste câțiva ani, cu importante adăugiri, apoi două studii despre desenele lui Nicolae Grigorescu⁷ și Szathmari⁸ și un altul, mai amplu, despre familia Szathmari⁹, urmate de monumentala lucrare în două volume *Grafica românească în*

¹ G. Oprescu, *Pictorul Theodor Aman*, Cernăuți, 1924.

² Idem, *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)*, București, 1926.

³ Idem, *Géricault*, La Renaissance du Livre, Paris, 1927.

⁴ Idem, *Géricault*, ESPLA, București, 1957; Idem, *Théodore Géricault*, București, 1968.

⁵ Idem, *Andreescu*, Editions Ramuri, Craiova, 1932.

⁶ Idem, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1937 (reeditat în 1945).

⁷ Idem, *Grigorescu desinator*, București, 1940.

⁸ Idem, *Carol Popp de Szathmari desinator (1811-1888)*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii Literare*, Seria III, X, Memoria 2 (1941), 1-12.

⁹ Idem, *Pictorii din familia Szathmari*, în „Analecta” 1, 1943. p. 37-96.

secolul XIX¹⁰. Grigorescu l-a preocupat, l-a atras, l-a fascinat se pare, întreaga viață căci după studiul asupra activității sale de desenator s-a ocupat de corespondența artistului¹¹ iar ulterior i-a consacrat o monografie capitală, în câteva volume, cum se va vedea mai jos, în colaborare cu unul dintre emulii săi. L-a interesat și sculptura: în 1948 a publicat o primă monografie Ion Georgescu¹² iar, peste aproape 20 de ani, a elaborat o sinteză despre arta tridimensională¹³.

Astfel, traiectele generale de cercetare a mișcării artistice naționale din veacul al XIX-lea fuseseră deja trasate. Preocuparea pentru creația plastică a acelei perioade l-a urmărit întreaga viață și adesea s-a întors la subiecte deja abordate pe care le-a cizelat și completat. Apoi i-a îndemnat și diriguat și pe alții pe același drum. În anii 40, când conducea seminarul de istoria artei la Universitate, le-a recomandat studenților să se ocupe de cercetarea arhivelor și jalonarea începuturilor artei moderne în ținuturile noastre.

Teodora Voinescu (Fig. 2) – mai târziu o reputată medievistă – a elaborat în acea perioadă mici monografii precum cele dedicate lui Anton Chladek¹⁴ și Gheorghe M. Tattarescu¹⁵ publicate în plachetele Fondului Elena Simu – în cea din urmă reproducând, în anexe, toate contractele pentru bisericile ce le-a pictat artistul. Tot în acea colecție au văzut lumina tiparului lucrările lui Günther Ott despre *Sculptorii din familia Storck*¹⁶ și ale lui George Dragomirescu în colaborare cu Ion Frunzetti despre pictorul G. D. Mirea¹⁷.

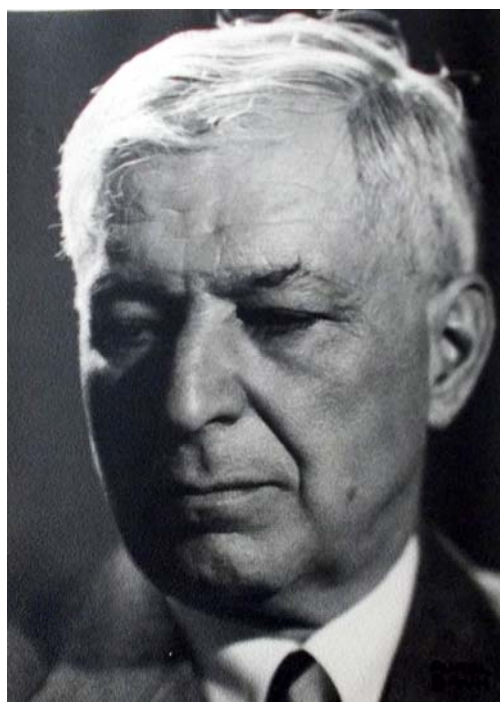


Fig. 1. Acad. G. Oprescu, fotografie de Aurel Bauh, B.A.R.

După fondarea Institutului de Istoria Artei, în 1949, în care Oprescu deținea poziția de director, primii săi angajații au avut în planul de cercetare teme alese din arta secolului al XIX-lea și au semnat broșuri de vulgarizare despre diverși artiști de marcă ai acelei perioade.

În primele două decenii de activitate ale Institutului, Secția de artă modernă și contemporană a avut ca deziderat cercetarea creației plastice din secolul al XIX-lea. În Arhiva Institutului¹⁸ nu s-au putut depista

¹⁰ Idem, *Grafica românească în secolul XIX*, București, 1942, 1945.

¹¹ Idem, *Correspondența lui Nicolae Grigorescu*, București, 1944.

¹² Idem, *I. Georgescu*, Imprimeria Națională, București, 1948.

¹³ Idem, *Sculptura românească*, București, 1965.

¹⁴ Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936.

¹⁵ Idem, *Gheorghe M. Tattarescu, 1818-1894*, București, 1940.

¹⁶ Günther Ott, *Sculptorii din familia Storck*, București, 1940.

¹⁷ George Dragomirescu, Ion Frunzetti, *G. D. Mirea*, București, 1940.

¹⁸ Ne exprimăm și pe această cale recunoștința față de domnișoara drd. Ioana Apostol pentru că ne-a pus la dispoziție manuscrisul lucrării sale de plan din intervalul 2018-2019, *Istoria unui institut al Academiei Române: Institutul de Istoria Artei. Secția de Artă Modernă și Contemporană (1949-1969)*, din care am extras toate datele de arhivă.

planurile de muncă dar, din documente aferente – adrese, rapoarte de activitate – reiese că, în 1950, principala temă de plan a fost *Pictura românească în secolul XIX*, preconizându-se ca, în anul următor, să se redacteze capitole despre pictorii bănăţeni şi despre contemporanii lui Theodor Aman¹⁹. În acea vreme, se folosea sistemul planurilor cincinale, după model sovietic. În cincinalul, ce demara în 1950, era prevăzută elaborarea de monografii de popularizare (precum aceea pentru sculptorul Ion Georgescu) şi cataloagele ştiinţifice ale operei lui Nicolae Grigorescu, Theodor Aman, Ion Andreescu şi Ştefan Luchian, precum şi încheierea unui *Scurt tratat de Istoria Artelor Plastice în R.P.R.*²⁰. Această lucrare avea să se materializeze, în două volume – primul despre arta medievală, al doilea despre cea din secolul al XIX-lea – apărute în 1957 şi, respectiv, 1958, sub titlul *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*



Fig. 2. Teodora Voinescu.

Lămuriri mai clare şi mai exacte se găsesc în însemnările zilnice ale lui Petre Oprea, angajat colaborator extern al Institutului exact în perioada de început a planificării activităţii de cercetare, în toamna lui 1950. Din acele note reiese că primul plan cincinal era deosebit de încărcat şi solicitant pentru angajaţi. Pe data de 11 decembrie 1950, a avut loc o şedinţă în care s-au stabilit temele şi priorităţile de cercetare ale Secţiei de artă modernă şi contemporană: „A. Să redacteze monografiile de artişti – I. Andreescu (1951), I. Georgescu (1952), Th. Aman (1953), N. Grigorescu (1954-1955); B. Să întocmească cataloagele ştiinţifice ale operelor lui Th. Aman şi N. Grigorescu (1951-1955); C. Să realizeze un studiu asupra caricaturii politice (1954) şi altul despre peisaj în pictura românească (1955); D. Să redacteze un mic tratat de istoria artelor plastice române (200 pag text şi cu ilustraţii – 1951-1953); E. Să elaboreze catalogul ştiinţific al Galeriei naţionale din Muzeul de artă al R. P. R. (1951-1952); F. Ca sarcină permanentă, în tot acest interval, se va întocmi un repertoriu bibliografic cât mai complet privind arta plastică, muzică şi teatru.”²¹ Autorul precizează cu acest plan a suscitat multe discuţii în contradictoriu şi cercetătorii s-au arătat nemulţumiţi de stufoşenia sa care îl făcea imposibil de realizat. Profesorul Oprea a fost de acord cu subalternii săi dar le-a închis gura cu concluzia: „Pentru moment toţi trebuie să înţeleagă stringenţa realizării acestor obiective, *ca o sarcină politică*”²². (subl. ns., A.S.I.)

În 1953, Radu Bogdan (Fig. 3) a fost însărcinat cu scrierea unei monografii de popularizare Ion Andreescu, iar Ion Frunzetti (Fig. 4) cu acelea despre Ion Georgescu şi Dimitrie Paciurea²³. Pentru moment, nici unul nu a

¹⁹ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprea”, dosar 1951-1956, I, 3, rapoarte secţiei, f. 19-24, 159-161.

²⁰ *Ibidem*, f. 139-142.

²¹ Petre Oprea, *Contact cu arta*, Bucureşti, 1994, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 11.

²³ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprea”, dosar 1951-1956, I, 3, rapoarte secţiei, f. 81-88.

onorat aceste sarcini, dar cel dintâi și-a consacrat aproape tot restul carierei cercetării operei și biografiei lui Andreescu, iar cel de-al doilea a publicat un articol și, mai târziu, o monografie despre Paciurea.



Fig. 3. Radu Bogdan, fotografie de Hedy Löffler, 13 februarie 1940, Arhiva Radu Bogdan.



Fig. 4. Ion Frunzetti, fotografie de W. Millo, 1958, colecția Florica Cruceru.

În volume independente sau în paginile revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei” (abreviat SCIA) – organul de presă al Institutului de Istoria Artei ce și-a început apariția în 1954 – pot fi găsite articole și note care valorificau acele cercetări. Sunt de remarcat Ion Frunzetti – cel mai prolific dintre ei –, Radu Bogdan, Remus Niculescu, Mircea Popescu și, într-o oarecare măsură, Barbu Brezianu, Amelia Pavel și Theodor Enescu.

Față de perioada anterioară, a pionieratului și a micilor monografii ale studenților Seminarului de Istoria Artei de la Universitate, când cercetarea se făcea obiectiv, exclusiv pe baza arhivelor foarte bogate ale Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, în anii 60 s-a ajuns la o interpretare, foarte părtinitoare a acestor documente. Aceasta pentru că istoricilor de artă li se trasa, pe linie de partid, să urmărească ideologia marxist-leninistă și să o aplice în cercetările lor. Ei erau obligați să urmeze cursuri de învățământ politic și de marxism-leninism, ce se desfășurau la Arhivele Statului²⁴.

În introducerea, semnată de Oprescu, la primul număr al revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, în care prezenta programul noii publicații, el își puna, preventiv, cenușă în cap, făcând critica vremurilor trecute al căror reprezentant era, și inserând o notă autocritică, spre a demonstra că și-a însușit dezideratele ideologice ale vremurilor noi: „Studiile de Istoria Artei în țara noastră nu s-au făcut în trecut pe baze cu adevărat științifice. Ceea ce se scria în acest domeniu – monografii de artiști sau chiar lucrări mai vaste privind epoci întregi din evoluția artei românești – avea un caracter individualist, pornea din preferința autorului pentru un gen sau altul, pentru o personalitate sau alta, consta dintr-o înlănțuire de impresii și de aprecieri, ori din înșiruiuri de fapte, fără legătură cu fenomenul vieții noastre politice și sociale.

Această stare de inferioritate a lucrărilor întreprinse în trecut era o urmare a faptului că autorii lor ignorau sau nesocoteau metoda materialist-istorică, fără stăpânirea căreia, orice cercetare istorică este iluzorie, menită să ducă pe autorul ei la concluzii eronate. Prima sarcină a colaboratorilor Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. era deci de a-și însuși această metodă și de a o aplica în cercetarea problemelor luate în studiu. Spre acest scop s-au îndreptat, dintru început, silințele noastre.

Nu putem pretinde că lucrul a fost ușor și nici că s-a realizat dintr-odată. *Unii dintre noi, cei mai în vârstă, aveam de luptat cu trecutul.* Alții, cei mai tineri, cu tendința de a acorda o prea mare atenție descrierilor și de a se

²⁴ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, dosar 1960-1961, Procese verbale la ședințe de sector, f. 45.

pierde în amănunte nesemnificative, ori cu *ignorarea unora din fenomenele social-politice cu care istoria artei are legături directe, sau cu insuficienta asimilare a doctrinei marxist-leninist-staliniste, pe baza căreia trebuiau să examineze cazurile speciale ce ne priveau pe noi, istoricii de artă*. Am greșit uneori și ni s-a atras atenția asupra greșelilor. Un ajutor în acest sens ne-a dat revista «Lupta de clasă», într-un articol privitor la problemele plasticii contemporane, *semnalându-ne că activitatea noastră era ruptă de actualitate*. Ne-am analizat felul de a munci și ne-am dat seama că această critică era întemeiată.(...) Aceasta era situația la care se referea revista «Lupta de clasă», atunci când critica *felul de muncă sectar și «secret» al Institutului, și insuficiențele sale legături cu instituțiile de artă, și, în genere, cu masele largi*²⁵ (subl. ns., A.S.I.).

Martor al epocii, implicat direct în procesul de cercetare al Institutului, Petre Oprea (Fig. 5) puncta, peste ani, în memoriile sale, prioritățile colectivului de specialiști: „Secția de artă modernă și contemporană a Institutului de istoria artei avea un obiectiv explicit al activității sale, chiar de la înființare. *Trebuia să prezinte viața artistică românească din secolul XIX-XX, interpretată în spirit marxist-leninist, accentuându-se latura socială a creației artistice și prezentarea elementelor progresiste care au sprijinit-o*”²⁶ (subl. ns., A.S.I.) El semnalează și neajunsurile provocate de arcanele corectitudinii politice în elaborarea lucrărilor colective ce nu puteau fi eludate și atunci, pentru a nu le aduce reproșuri și chiar sancțiuni redactorilor, erau temporizate și abandonate, în pofida diligențelor directorului, bun diplomat și cu relații sus-puse, care îl fereau, în principiu, de asemenea neplăceri: „Din motive tactice, Oprescu dorea, cu precădere, să se realizeze lucrări în colectiv, întrucât apariția lor consacra activitatea Institutului și dădea prestigiu membrilor acestuia și, ceea ce era foarte important, întrucât atrăgea astfel atenția oficialităților asupra institutului și putea să le convingă mai ușor de necesitatea publicării lor. A reușit, cu mari eforturi din partea lui, doar în primii ani, căci realizările colective pe subiecte generale, de sinteză, aveau un mare neajuns: *politizarea era împinsă până la exces de forurile politice și, cum îndrumarea ideologică până prin 1959 era instabilă, după cum bătea vântul de la Moscova, cercetătorii, conștienți de acest neajuns major, au invocat tot felul de pretexte pentru amânarea termenelor fixate la asemenea lucrări și au militat tacit pentru o finalizare la calendele grecești*”²⁷ (subl. ns., A.S.I.).



Fig. 5. Petre Oprea, colecția Mihaela Varga.

²⁵ G. Oprescu, *Cuvânt introductiv*, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 7-8.

²⁶ Petre Oprea, *Două perioade din istoriografia artei românești moderne și contemporane*, București, 2001, p. 94

²⁷ *Ibidem*, p. 90.

Nu este deci de mirare că Radu Bogdan, unul dintre cercetătorii bine angajați politic, a semnat, în SCIA, un articol intitulat *Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic*²⁸ în care, folosind citate din corespondența personală a artistului cu fratele său, autorul încerca să facă din Aman un adevărat militant antimonarhist! Acest material este cel mai elocvent exemplu de mistificare și interpretare părtinitoare a documentului de arhivă. Termenii folosiți de Bogdan par a fi extrași din cursurile de marxism pe care le frecventa, unde monarhia, în totalitatea ei, era înfierată cu mânie proletară: „Este semnificativ cât de just și-a dat seama Aman că regimul lui Carol de Hohenzollern vindea țara capitalului străin, ploconindu-se cu servilism în fața apusului”²⁹. Bogdan alegea, cu măiestrie, citatele care puteau să ilustreze cel mai bine teza sa. Astfel, dintr-o misivă din 1883, scrisă sub imperiul frustrării că expoziția sa nu fusese vizitată de suveran, autorul reproducea fragmentul ce-i convenea: „A propos de rege, a fost invitat de Davila, căci eu nu puteam s-o fac fiind vorba de o expoziție destinată numai vânzării. A văzut asta din ziare și putea să se deranjeze, dar așa cum el însuși a spus-o, nu pricepe nimic. E un porc... ministrul nu s-a deranjat nici el (...)”³⁰. Indignarea lui Aman era de moment și explicabilă, de vreme ce monarhul nu-i văzuse lucrările și, mai ales, nu-i achiziționase vreo operă. Dar cum ar fi putut fi Aman un artist antimonarhist când tocmai el făcuse parte din comisia care stabilise însemnele pentru investitura regelui, în 1881, și tot el făcuse schițele pentru coroana și sceptrul regal?³¹ La fel, cum ar fi putut fi etichetat de dușman al monarhiei când îi gravase două portrete suveranului?³² Și tot el elaborase proiectul pentru Ordinul Coroana României cu care avea să fie și el distins!!!

Alt pasaj care cade în ridicol prin tonalitate este cel în care Bogdan pretinde că pictorul participa fără tragere de inimă, la petrecerile mondene: „Se știe că Aman frecventa uneori așa zisa înaltă societate. Totuși, aceste relații nu erau pe placul artistului care era nevoit să li se conformeze în virtutea obligațiilor sale sociale”³³. Pentru a-și susține afirmația citează un pasaj dintr-o scrisoare din 16 decembrie 1881: „Crede-mă, nu găsesc nimic care să mă mai poată distra. Sunt dezgustat de lumea pe care o cunoști foarte bine și pe care n-o mai pot suferi”³⁴. În acea perioadă plasticianul putea fi într-o stare de deprimare care-i dicta acele rânduri. Dar cum ar fi putut să disprețuiască lumea pe care o reprezenta, cu atâta strălucire și nedisimulată dragoste în micile sale compoziții cu scene de bal în atelier, cu serate muzicale sau doamne în costum de bal, de dîneu sau de concert? Aceea era lumea sa, mediul în care se simțea bine și pe care-i plăcea să-l immortalizeze în picturi. Dar autorul ignora această realitate atât de evidentă în opera artistului și-și încununa contribuția tezistă cu o concluzie, scrisă în ton categoric: „Prin progresismul ei, atitudinea lui Aman rămâne pentru noi un exemplu. Ea atestă o înaltă conștiință publică, respect și dragoste pentru adevăr, curaj și dărzenie pentru susținerea lui. Ea constituie totodată un caracteristic document acuzator împotriva monstruoasei coaliții burghezo-moșierești patronată de Hohenzollerni, a căror dinastie a însemnat pentru țară opresiune, jaf și crimă, și sub regimul căreia arta a avut de suferit nenumărate vicisitudini. Documentele pe care le-am prezentat mai au totodată menirea de a ne arăta că în fond a existat o legătură strânsă între opera lui Aman – operă profund patriotică prin semnificația tematicii ei istorice – și gândirea sa”³⁵.

Tocmai Radu Bogdan dădea dovadă, prin acest articol, că nu avea respect și dragoste pentru adevăr... Aserțiunile lui Bogdan, impregnate de învățăturile marxiste, l-au iritat chiar pe G. Oprescu și, în studiul său *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, publicat în SCIA în 1956, l-a atacat și criticat deschis pe subalternul său prea angajat politic: „Unii critici din vremea noastră au încercat să vadă în opera lui Aman și ceea ce nu există și ceea ce, cu siguranță, el nu putea pune: o critică acerbă a clasei din care făcea parte. Serbările familiare, mesele cu lăutari, deveneau pentru acei critici, satire la adresa clasei sociale în care s-a născut și a trăit Aman, în care-și avea rudele și prietenii. Asemenea exagerări, asemenea interpretări tendențioase mi se par dăunătoare istoriei. Cum își poate închipui cineva că Aman, în tablourile în care se reprezenta pe el și familia lui și în care nimic nu era de criticat nici în poză, nici în atitudinea persoanelor reprezentate: bărbați, femei, copii, în atmosfera unei zile de sărbătoare, să fi ales acele subiecte tocmai pentru a

²⁸ Radu Bogdan, *Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic*, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 223-226.

²⁹ *Ibidem*, p. 225.

³⁰ *Ibidem*, p. 226.

³¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și Coroana României*, în „Revista Arhivelor” nr. 2/1997, p. 249-250, Idem, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 190.

³² Idem, *Theodor Aman și fotografia*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991*, București, 1991, p. 125; Mariana Vida, *Theodor Aman gravor*, catalog, Muzeul Național de Artă, București, 1993, p. 12, 35-36.

³³ Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 225.

³⁴ *Ibidem*, p. 225-226.

³⁵ *Ibidem*, p. 226.

stigmatiza pe cei reprezentați? (...) El n-a putut însă fi autorul unor tablouri satirice la adresa cercurilor sociale pe care le frecventa și cărora el însuși aparținea, nici întâmplător, ca un Balzac, încă mai puțin intenționat”³⁶.

Nici monumentală monografie semnată de același autor (Bogdan) despre același artist (Aman), în 1955, nu a scăpat, din păcate, de asemenea teze care o fac astăzi greu de parcurs, în pofida reconstituirii destul de exacte a biografiei și a traseului operei artistului cu trecerea, totuși, sub tăcere a tuturor aspectelor ce i-ar fi știrbit poziția de artist progresist, patriot și militant. Astfel, el perseverează în a-i conferi artistului o aură de protestatar declarat față de monarhie, de opresiunea și abuzurile oligarhiei: „Aman s-a opus și el corupției guvernelor burghezo-moșierești ale lui Carol I. El a criticat și a dezvăluit fără înconjur jaful capitaliștilor străini în avuția țării, disprețuind și urând dinastia”³⁷. Dar nu oferă nici un argument palpabil în a-și susține această afirmație...

Nici după 5 ani de la publicarea monografiei Aman – apărută într-o perioadă îmbibată de ideologia marxistă – Bogdan nu s-a putut dezbăra de critica socială ce o asimilase la cursurile de învățământ politic, din acea perioadă, de izbândă a luptei de clasă. În studiul *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea* îl „scuză” pe Aman că nu s-a putut ridica mai presus de aspirațiile clasei din care provenea și nu a putut crea o operă progresistă: „Și oricâte merite avea Aman, el nu putea evada decât parțial din limitele gândirii artistice în care se formase. Nu i-o îngăduiau nici timpurile, nici locul, nici obârșia”³⁸. Mai mult, își permitea să minimalizeze, fără motiv și fără o explicație plauzibilă, solidă, valoarea operei artistului: „La el, aplicarea comodă a unor rețete de atelier și satisfacția succesului imediat nu erau străine de ritmul cu care fusese nevoit să se impună. Personalitate culturală de prim ordin, era totuși mai puțin o mare personalitate creatoare. Multilateral în preocupări, nu însă în aceeași măsură un imaginativ, îi lipseau – în pofida considerabilei lui superiorități față de predecesori – calitățile cerute unui autentic plâsmuitor de ficțiuni dramatice și unui inventator de forme și armonii; în ceasurile lui inspirate, Aman a fost mai bun portretist decât pictor de istorie. Trebuie să recunoaștem de asemenea că temperamentul său n-a corespuns de ajuns migăloasei discipline academice; i s-a supus în virtutea unei tradiții și a unei mentalități pe care nu le putea depăși”³⁹ (*subl. ns., A.S.I.*). Aceasta pentru a evidenția, tot cu argumente politice pe placul cenzorilor, calitățile incontestabile ale lui Grigorescu și Andreescu cărora le explică propensiunea pentru peisaj și pentru reprezentarea realistă a țăranimii pe baza extracției lor modeste, din sânul poporului: „Apariția, la noi, a picturii peisajiste de plein-air este legată de creația lui Grigorescu și Andreescu. Oameni modești, formați în mijlocul poporului sau măcar în parte influențați de contactul cu el, amândoi au simțit nevoia unei arte mai direct inspirate de realitate și exprimată într-un chip mai firesc. Îmboldul lor spre natură n-a pornit din simpla dorință de agreabil și de confort sufletesc (chiar dacă mai târziu, cedând publicului burghez, Grigorescu va tinde să-l satisfacă), ci din sincera căutare de adevăr, împletită cu dragostea de țară și de popor. (...) În pofida tendințelor evazionist-estetice ale claselor exploatare și a eforturilor lor de a abate atenția artiștilor noștri de la viața poporului obidit, introducerea picturii de plein-air, animată de simțirea democratică a exponenților ei, a însemnat un incontestabil pas înainte”⁴⁰. Autorul insistă pe concesiile ce Grigorescu le-a făcut, chipurile, pentru a fi pe placul comanditarilor din clasele avute: „Pictorul intrase în conștiința contemporanilor și a posterității cu o bună parte a acelor imagini în care se conformase evazionismului estetic al burgheziei și moșierimii. De la întoarcerea sa în Principate și până la finele vieții, el fusese adesea solicitat să picteze tablouri idilice. Treptat, pe măsura sporirii presiunii exercitate de gustul claselor dominante, viziunea sa asupra țăranului a devenit mai unilaterală, mai înclinată spre idealizare”⁴¹.

Abia după 36 de ani, aspectele legate de exegeza operei lui Aman și de impozițiile politice prin care trecuse aceasta au fost lămurite într-un studiu semnat de Mihaela Rădulescu, în 1991, în volumul *Centenar Theodor Aman*⁴².

După primii săi ani de activitate la Institutul de Istoria Artei, când și-a împărțit timpul între studiul operei lui Aman și analiza tabloului „Grivița 1933” de Gabriel Miklossy⁴³ sau a operei militante interbelice a

³⁶ G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 107-108.

³⁷ Radu Bogdan, *Theodor Aman*, ESPLA, București, 1955, p. 7.

³⁸ Idem, *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în SCIA nr. 1/1960, p. 118.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁴¹ *Ibidem*, p. 135.

⁴² Mihaela Rădulescu, *Politica și exegeza operei lui Theodor Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman*, op. cit., p. 147-159.

⁴³ Radu Bogdan, „Grivița 1933”, tabloul lui Gabriel Miklossy, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 115-128.

lui Jules Perahim⁴⁴ ori de reflectarea actualității în pictura românească a vremii sale⁴⁵, Radu Bogdan s-a consacrat exclusiv cercetării biografiei și creației lui Ion Andreescu, având această temă în planul său de muncă timp de 20 de ani, mai mult decât oricare alt cercetător din Institut.



Fig. 6. Acad. G. Oprescu în prim plan, Remus Niculescu, preot Nicolae Slăniceanu, Mircea Popescu, la Pitaru, locul de naștere al lui N. Grigorescu, 15 mai 1957, fotografie de Nicolae Ionescu, colecția Andrei Niculescu.

Mircea Popescu (Fig. 6), și el un cercetător dedicat secolului al XIX-lea, a elaborat teme mai diverse: precum catalogul științific al operei lui Barbu Iscovescu⁴⁶ sau investigarea biografiei lui Sava Henția⁴⁷, fie teme majore de sinteză precum evoluția picturii istorice⁴⁸ sau reflectarea momentului 1848 în plastica națională⁴⁹, sau un subiect apropiat celui anterior, abordat în colaborare cu Ion Frunzetti – care semna F. Ion –, despre Nicolae Bălcescu și artele frumoase⁵⁰. În introducerea acestui material se găsește o frază formulată în termeni meniți a asigura cenzura de buna asimilare de către autori a învățăturilor marxiste: „Cercetările Secției de artă modernă a Institutului au scos la iveală noi date care, adăugându-se la cele cunoscute, arată cât de strâns s-a împletit lupta revoluționară și activitatea artistică a unora dintre acești pictori cu lupta și activitatea științifică a lui N. Bălcescu și cât de rodnică a fost în genere înrăurirea exercitată de personalitatea multilaterală a acestuia asupra artei românești din secolul trecut. N. Bălcescu a contribuit într-adevăr atât prin viața sa pilduitoare cât și prin activitatea sa de cercetător al trecutului național la îndrumarea pictorilor de seamă ai vremii spre o artă cu conținut patriotic, pusă în slujba poporului”⁵¹. Tot fraze încărcate de termeni extrași din cursurile de învățământ politic se găsesc în introducerea la studiul despre pictura istorică românească unde este explicată, pe baze științifice, evoluția societății românești de la începutul veacului al XIX-lea sub influență și cu ajutor rusesc: „Deschizându-se cu răscoala populară din 1821, condusă de Tudor Vladimirescu, istoria zbuciumată a secolului al XIX-lea în țările noastre se desfășoară sub semnul luptelor poporului pentru reforme sociale și democratice, care se împletesc cu luptele pentru făurirea statului național. Condiții care favorizau întreprinderea unor asemenea acțiuni revoluționare și lupte politice se iviseră încă din secolul al XVIII-lea. Mai ales în a doua jumătate a acestuia, temeliile înseși ale

⁴⁴ Idem, *Perahim, artist militant în perioada dintre cele două războaie*, în SCIA nr. 1/1961, p. 17-39.

⁴⁵ Idem, *Reflectarea realității în pictura românească contemporană*, în SCIA nr. 1/1959, p. 73-80.

⁴⁶ Mircea Popescu, *Catalogul științific al lucrărilor lui Barbu Iscovescu existente în prezent în colecțiile publice de la noi*, în SCIA nr. 1-2/1955, p. 334-346.

⁴⁷ Idem, *Date noi despre Sava Henția*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 265-268.

⁴⁸ Idem, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 117-128.

⁴⁹ Idem, *1848 în artele plastice*, în SCIA nr. 2/1968, p. 129-134.

⁵⁰ I. F. [Ion Frunzetti], Mircea Popescu, *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, în SCIA nr. 1-2/ 1954, p. 97-103.

⁵¹ *Ibidem*, p. 97.

orânduiri feudale începuseră să se clatine sub presiunea noilor factori economici, tot astfel cum sub loviturile mereu mai puternice ale armatelor ruse începuse să se clatine imperiul otoman – principala frână în calea dezvoltării noastre statale și reazemul de căpetenie al clasei exploatare a feudalilor. (...) Acest proces istoric a fost însă sprijinit și accelerat și de intelectualii luminați ai vremii. (...) La cei mai buni dintre ei, romantismul revoluționar se îmbină strâns cu participarea activă, militantă, la viața politică și socială. (...) Un loc de frunte printre purtătorii ideilor înnoitoare îl ocupă, alături de scriitori, artiștii, pictori mai ales. Părtași, cei mai mulți dintre ei, la mișcările politice, pătrunși de spiritul istorist al vremii, ei cred cu tărie în funcția socială a artei lor. Mai ales în epocile de ascuțire a luptei sociale și politice, numeroase sunt mărturiile acestei concepții despre artă și rolul artistului.

Cu toată deosebirea de perspectivă și chiar de mentalitate, concepția exprimată de «ofițerii» generalului Kisseleff despre artă ca mijloc de educare și cultivare a sentimentelor patriotice este înrudită cu ideile despre semnificația și rolul operei artistice ale unui revoluționar ca Al. G. Golescu-Arăpila⁵² (...). De altfel, Popescu era bine instruit în problematica marxist-leninistă și-i era de mare ajutor lui Oprescu în chestiuni ideologice, fapt pentru care acesta l-a numit director adjunct⁵³. Popescu adesea contribuia în revistă cu materiale de actualitate în abordarea marxistă a judecării operei de artă, conform pildelor date de vecinii de la est, ca în articolul *Orientări în istoriografia de artă sovietică*⁵⁴ și în cel semnat împreună cu esteticianul Marcel Breazu, *Dialectica materialistă în teoria valorii estetice*⁵⁵. Când, în 1961, la împlinirea a 40 de ani de la întemeierea Partidului Comunist, semna un material intitulat *Datoria noastră*, Popescu formula foarte ritos misiunea intelectualului și a istoricului de artă al acelui moment, de a combate ideologia străină de idealurile poporului: „Iată de ce munca științifică a Institutului de istoria artei s-a desfășurat în toți anii de la înființarea sa în două direcții: realizarea unei documentări cât mai sistematice asupra istoriei artelor în țara noastră, prin cercetări pe teren, în muzee, biblioteci și arhive, și redactarea, în spiritul și pe baza principiilor materialismului istoric, atât a unor studii parțiale, cât și a unor lucrări de sinteză ca *Istoria artelor plastice în România*, *Istoria teatrului în România*, *Istoria muzicii în România*. (...) Efortul continuu și consecvent de a respinge nenumăratele forme sub care mai acționează presiunea ideologiei burgheze, de a deveni militanți ai construcției socialiste în cultură trebuie să fie răspunsul tuturor intelectualilor cinstiți la încrederea ce li se arată, la rolul de cinste ce le este acordat în societatea socialistă.

A face parte din uriașul front al celor ce duc astăzi înainte cu pași de gigant istoria este o onoare și o datorie căreia trebuie să-i consacram toate forțele minții și inimii noastre. Să punem în munca noastră acea pasiune și năzuință continuă spre o calitate mereu mai înaltă, pe care Partidul le cere tuturor oamenilor muncii ce ridică în țara noastră mărețul edificiu al socialismului. Ne vom aduce în felul acesta contribuția, modestă dar efectivă, la lupta pentru instaurarea unei lumi a dreptății și a păcii, a unei lumi pe măsura adevărată a omului”⁵⁶. Din aceste rânduri reiese militantismul și angajamentul lui Mircea Popescu, un devotat cadru de partid, în aplicarea învățăturilor clasicilor marxism-leninismului în studiile de specialitate. Ulterior a fost ideologul revistei „Arta plastică”⁵⁷.

O temeinică studioasă a veacului al XIX-lea a fost Amelia Pavel (Fig. 7) care s-a dedicat în special graficii și caricaturii⁵⁸, dar nu a ignorat nici marea artă a penelului ocupându-se, în trei studii, de arta de gen⁵⁹ și de plastica națională în consonanță cu estetica europeană a epocii⁶⁰ pentru ca, mai târziu, să se orienteze spre istoricul și problemele criticii de artă și analizei estetice românești. „Genul” l-a urmărit și în creația plastică din perioada contemporană, semnând alături de Mircea Popescu un articol în acest sens⁶¹. Tot în colaborare, dar cu Radu Ionescu, a publicat monografia *Nicolae Vermont*⁶². Pe lângă o foarte solidă documentație din presa epocii, Amelia Pavel – care a semnat grosul acelei lucrări acoperind activitatea de pictor a artistului – a fost obligată să strecoare și câteva fraze care să fie pe placul cenzorilor comuniști. Dar a

⁵² Mircea Popescu, *Dezvoltarea picturii istorice românești...*, op. cit., p. 117, 118.

⁵³ Petre Oprea, *Două perioade...*, op. cit., p. 99.

⁵⁴ Mircea Popescu, *Orientări în istoriografia de artă sovietică*, în SCIA nr. 2/1958, p. 89-97.

⁵⁵ Marcel Breazu, Mircea Popescu, *Dialectica materialistă în teoria valorii estetice*, în SCIA nr. 1/1963, p. 181-188.

⁵⁶ Mircea Popescu, *Datoria noastră*, în SCIA nr. 1/1961, p. 12, 14.

⁵⁷ Petre Oprea, *Două perioade...*, op. cit., p. 100.

⁵⁸ Amelia Pavel, *Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea*, în SCIA nr. 3-4/1955, p. 177-201.

⁵⁹ Idem, *Începuturile „genului” în pictura și grafica românească*, în SCIA nr. 2/1958, p. 99-123; Idem, *Trăsături ale picturii de gen românești (a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea)*, în SCIA nr. 1/1959, p. 97-119.

⁶⁰ Idem, *L'art roumain à la fin du XIXe siècle et au début du XXe et les courants esthétiques européens*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” tome V/1968, p. 109-116.

⁶¹ Amelia Pavel, Mircea Popescu, *Aspecte ale picturii de gen după 23 August 1944*, în SCIA nr. 1-2/1964, p. 177-190.

⁶² Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Nicolae Vermont*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958.

făcut-o cu atâta delicateță, atât de voalat, pierdute printre judicioase analize plastice, încât sunt abia sesizabile de lectorul zilelor noastre și-i fac mare cinste autoarei ce a știut să eludeze, cu diplomatie, impozițiile politice ale momentului. Spre exemplificare alegem câteva comentarii făcute unor lucrări ce, sub condeiul altor exegeți, mai angajați politic decât Pavel, ar fi căpătat valențe militante. Astfel: „(...) În tabloul *Muncitori la masă*, un amănunt puternic scos în evidență este prezența ziarului *Lupta* pe masa la care cei doi muncitori își iau săracăcioasa cină, ceea ce dovedește că Vermont a ținut să sublinieze apartenența politică a acestor doi muncitori și să dea faptului o semnificație precisă. (...) Vermont a dovedit aici că știe nu numai să descifreze înțelesul unor fizionomii, dar să și evoce condițiile de viață ale oamenilor pe care îi portretiza. Este interesantă îndeosebi figura femeii, modelată cu multă grijă, reușind să exprime faptul că, din pricina muncii istovitoare, a lipsurilor și a necazurilor, vârsta ei aparentă este mult mai mare decât vârsta reală. Chipul bărbatului, văzut din profil, exprimă suferință fizică și morală, dar și o anumită îndârjire, exprimată prin crisparea brațului și încruntarea privirii. (...) Acest tablou reprezintă în activitatea lui Vermont punctul de plecare al unei serii de lucrări de gen și totodată una din primele lucrări de pictură românească inspirată din viața muncitorilor orășeni”⁶³. Critica socială este formulată și notată cu mânuși de mătase: „Construită abil, compoziția *Café de la Paix* definește, cu o precizie care ajunge la limitele satirei, o clasă socială și o mentalitate. Mai ales figura bărbatului din dreapta, elegant, vanitos, autoritar, mulțumit de sine și de viața pe care o duce, este caracteristică pentru burghezul înstărit al epocii. Ca și alte lucrări din aceeași perioadă, acest tablou dovedește grija pictorului pentru armonia culorilor. Este izbitor contrastul plăcut dintre negrul costumului bărbătesc și verdele dulce, catifelat, al rochiei pe care o poartă femeia din primul plan. Sunt de asemenea atrăgător redată diferitele intensități de strălucire a blănii, a mătăsii sau a lacului pantofilor”⁶⁴. Prin prezentarea calităților cromatice ale pânzei și analiza, cu ochi de cunoscător, a toaletelor elegante ale personajelor, autoarea face un admirabil portret clasei căreia aparțineau acestea escamotând, cu mare abilitate și nedisimulată admirație, critica la adresa moravurilor elitei aristocrate pe linia trasată de culturnicii marxști.



Fig. 7. S la D: Radu Ionescu, Mircea Popescu, Barbu Brezianu, Amelia Pavel, c. 1999, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Ulterior, Amelia Pavel a publicat, sub nume propriu, volumul dedicat artiștilor evrei din România, analizați pe o perioadă de 100 de ani⁶⁵.

⁶³ *Ibidem*, p. 15-16, 17.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁵ Amelia Pavel, *Pictori evrei din România 1848-1948*, ed. Hasefer, București, 2003.

Mai precaut – sau mai diplomat! – Radu Ionescu (Fig. 8) a evitat să se lanseze în cercetări de anvergură, efectuate în arhive, verificând și corectând anumite date, preferând să se rezume la articole de dimensiuni medii sau scurte, bazate aproape exclusiv pe analiză plastică, prin care evita arcanele unor afirmații amendabile. În acest fel a eludat înregimentarea în tendințele de critică socială și înfierare a regimului burghezo-moșieresc. Contribuțiile sale în prima parte a carierei în paginile SCIA sunt modeste, în special note orientate către artiști relativ minori precum Anton Chladek⁶⁶, N. Elliescu⁶⁷, sau pur și simplu amatori precum Dora d'Istria⁶⁸. Cea mai extinsă contribuție la revista Institutului a fost o colaborare cu Amelia Pavel despre anii de studiu la München ai lui Nicolae Vermont⁶⁹. Colaborarea celor doi a fost încununată, în 1958, cu volumul monografic Vermont despre care deja am vorbit mai sus – artist a cărui operă și carieră au fost călare pe două secole – apărut la Editura Academiei Republicii Populare Române⁷⁰. Și aici, aportul lui Ionescu s-a rezumat doar la capitolul despre activitatea de gravor a artistului⁷¹. În primii ani ai secolului XXI, Ionescu și-a adunat scrierile edite – în special comunicări susținute la diverse sesiuni științifice și cronici plastice din presa cotidiană – într-un volum publicat la Editura Maiko în care se găseau și articole dedicate secolului al XIX-lea, dar cu aceleași scăderi având drept cauză lipsa materialului de arhivă⁷².



Fig. 8. Radu Ionescu, colecția Dan Negru.

Ion Frunzetti, Remus Niculescu și, într-o mai mică măsură, Barbu Brezianu și Theodor Enescu, s-au afirmat ca dedicați istorici ai artei românești din secolul al XIX-lea (Fig. 9). Frunzetti a acoperit o perioadă destul de întinsă a aceluia veac al marilor realizări artistice. A dat la lumină atât monografiile cât și lucrări de sinteză de mare profunzime și amploare. S-a interesat de artiștii generației pașoptiste, dar publicarea în volum a acelei importante lucrări – pregătită inițial ca un capitol în Tratatul de istoria artelor plastice în

⁶⁶ Radu Ionescu, *Opere de Anton Chladek puțin cunoscute*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 270-272.

⁶⁷ Idem, *Date noi asupra vieții și operei pictorului Elliescu*, în SCIA nr. 1-2/1955, p. 347-350.

⁶⁸ Idem, *Dora d'Istria, o elevă uitată a lui Felice Schiavoni*, în SCIA nr. 2/1963, p. 472-480.

⁶⁹ Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Câteva date cu privire la activitatea lui Vermont în timpul studiilor la München (1887-1893)*, în SCIA nr. 1-2/1956, p. 333-341.

⁷⁰ Idem, *Nicolae Vermont, op. cit.*

⁷¹ *Ibidem*, p. 93-117.

⁷² Radu Ionescu, *Despre pictura și sculptura românească*, Ed. Maiko, București, 2002.

România, volumul III, aflat în planul Institutului de Istoria Artei – a fost postumă⁷³. Apoi, a tratat despre Unirea Principatelor și despre Războiul de Independență, reprezentate în plastică⁷⁴, despre evoluția peisajului în pictura națională⁷⁵ și două studii monografice dedicate pictorilor bănățeni Constantin Daniel⁷⁶ și Nicolae Popescu⁷⁷. În 1956, a semnat două monografii ale pictorilor C. D. Rosenthal⁷⁸ și Mișu Popp⁷⁹. Sarcina de plan, primită în 1953, de a se ocupa de opera lui Paciurea, s-a materializat într-un studiu publicat, doi ani mai târziu, în aceeași revistă a Institutului⁸⁰, dar doar după aproape două decenii cercetarea sa, mult amplificată, a fost adunată între copertile unei cărți⁸¹. O exemplară analiză plastică o face în studiul *Cum picta Aman*⁸² dovedind înalte cunoștințe în tehnicile de șevalet și o impresionantă forță de observație. Monografia despre *Pictorii bănățeni* a apărut în volum, în anul 1957⁸³. Parte dintre studiile sale, editate și inedite, au văzut postum lumina tiparului în volumul *Arta românească în secolul XIX*, în 1991⁸⁴.



Fig. 9. Prima echipă de cercetători a Institutului de Istoria Artei în sediul de la Palatul Regal, S la D: șeful serviciului administrativ Petre Comănescu, Barbu Brezianu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Irina Popovici, Radu Bogdan, contabilul Institutului, secretara Zozica, Florin Tornea, Radu Ionescu, 20 iulie 1953 (identificări de Radu Ionescu), colecția Dan Negru.

Aflându-se „sub timpuri” cum spunea cronicarul, și Ion Frunzetti a trebuit să facă anumite concesii și să insereze comentarii „corecte politic” în studiile sale chiar dacă, personal, nu împărtășea politizarea cercetărilor de

⁷³ Ion Frunzetti, *Pictori revoluționari de la 1848*, Ed. Meridiane, București, 1988.

⁷⁴ Idem, *Pictorii și Unirea țărilor române*, în SCIA nr. 1/1959, p. 81-96; Idem, *Plastica Independenței*, în SCIA XXIV/1977, p. 3-51.

⁷⁵ Idem, *Etapile evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în SCIA nr. 1/1961, p. 83-114.

⁷⁶ Idem, *Pictorul Constantin Daniel (1798-1873)*, în SCIA nr. 1-2/1956, p. 151-175.

⁷⁷ Idem, *Pictorul bănățean Nicolae Popescu (1835-1877)*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 129-145.

⁷⁸ Idem, *Pictorul revoluționar C. Rosenthal*, ESPLA, București, 1956.

⁷⁹ Idem, *Mișu Popp*, ESPLA, București, 1956.

⁸⁰ Idem, *Sculptorul D. Paciurea*, în SCIA nr. 3-4/1955, p. 203-233.

⁸¹ Idem, *Dimitrie Paciurea*, București, 1971.

⁸² Idem, *Cum picta Aman*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 111-126.

⁸³ Idem, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, ESPLA, București, 1957.

⁸⁴ Idem, *Arta românească în secolul XIX*, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, 1991.

istoria artei prin ruperea din contextul istoric în care respectivele opere fuseseră executate. Dar a făcut-o mult mai rar și cu evident mai puțin entuziasm și convingere decât confratele Radu Bogdan. Se observă, cu ușurință, că acele formule „pe linie” sunt lipite în discurs și distonează față de prezentarea plină de eleganță, care nu suferă expresii ale criticii social-politice a trecutului. Spre pildă: „(...) Subiectele scenelor de gen din viața poporului, în care s-au ilustrat Aman, Grigorescu, Andreescu și mai toți pictorii de după ei, sunt consecința simpatiei pentru țărâniea exploatată, simpatie ce s-a manifestat cu putere în preajma anilor reformei agrare a lui Cuza și Kogălniceanu”⁸⁵. Or, atât Grigorescu cât și Aman și Andreescu au abordat tematica rurală la începutul deceniului al optulea al secolului al XIX-lea, mult mai târziu decât reformele domnitorului Unirii, lucru pe care Frunzetti, om foarte bine informat, cu certitudine îl știa. În altă parte, aproape se dezice de anterioara afirmație calificându-l pe Aman drept insensibil la mizeria claselor de jos și incapabil de a sesiza altceva decât bucolismul vieții la țară: „Faptul că Aman este mai sensibil la anecdota sentimentală decât la valorile lirice ale peisajului, că el compune fastidioase pastorale cu țărâncuțe și flăcăi de convenție, se explică prin apartenența sa de clasă, și prin permeabilitatea la tendințele evazioniste ale momentului de reîmpăstrare a «monstruoasei coaliții» ce-l detronase pe Alexandru Ioan Cuza, înfăptuitorul reformei agrare. După groaza exproprierii prin care trecuseră, moșierii vroiau, sub domnia principelui de dinastie străină ce le apăra interesele, să uite cruda realitate a «chestiunii țărănești» și să se bucure de «viața la țară» câteva luni pe an, în anotimpul frumos, iluzionându-se asupra docilității, obedienței și «blândeței de suflet» a idilicilor țărani, ce trebuiau neapărat să fie fericiți sub regimul lor de exploatare. Fuga de adevăr, caracteristică momentelor de declin al unei clase, stă la baza falsei contemplativități și idilismului pre-semănătorist al picturii sentimentale rustice”⁸⁶. Aman este criticat, cu blândețe, și pentru opțiunea sa „de clasă” pentru peisajele din parcuri și nu pentru acelea campestre, rurale: „(...) Aman este atras ori de piața publică, ori de priveliștea de parc și grădină particulară «hrănită între coloane» cum spunea Horațiu, după gustul epicurian al claselor exploatatoare, dedate răgazurilor delectabile, unui anumit «otium» duminical timp de șase zile pe săptămână, desfătărilor de «garden-party» ori de stațiune climaterică (Sinaia, grădina artistului, pictată în multiple ocazii, parcurile). Rareori, ca în cazul târziilor vederi de pe lacul Herăstrău, sau a marginii de oraș francez din colecția muzeului Zambaccian, poezia naturii trăiește dincolo de ilustrativul temei alese cu ostentație. În ceea ce privește natura rustică, Aman o va descrie din memorie, doar ca decor al «horelor» și al crâșmelor sale de sat, ori ca idilică plasare a *Glumelor de peste Olt*, ca un spațiu nimerit pentru evazionismul claselor avute. (...) Aman va rămâne față de natură citadinul care o cunoaște doar ocazional, la un picnic pe iarbă verde, o dată pe vară, ori din trăsură”⁸⁷. Spre a-și masca adevăratele convingeri despre tematica rurală din pictura românească, Frunzetti îi investea pe artiștii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cu o înaltă conștiință civică, morală și politică, de parcă aceia ar fi fost pe deplin lămurii asupra acestor aspecte, atunci când țara continua să se afle sub suzeranitatea Imperiului Otoman și abia începuse procesul de modernizare și aliniere la curentele culturale și ideatice europene. În abordarea peisajului rural era vorba, de fapt, de o schimbare de gust, pe linia barbizoniștilor, și o racordare la sursele naționale de inspirație pe linia consemnării frumuseților naturale și a monumentelor din vechime, menite a stimula iubirea de țară și sentimentele patriotice ale contemporanilor și a revela valorile românești pentru străinătate.

Pentru ca aceste aprecieri ce nu corespundeau, cu certitudine, convingerilor personale ale lui Frunzetti, să nu apară cu aceeași intensitate a angajamentului politic al anilor 50-60 într-un volum postum din 1991, s-ar fi convenit ca editorul să insereze note de subsol în care să explice realitățile epocii și impozițiile ideologice sub care fuseseră redactate acele materiale. Dar nu a făcut-o! Ce-i drept, în prefața semnată de Dan Grigorescu este un paragraf referitor la lucrarea anterioară publicată de Frunzetti despre pictorii pașoptiști în care, aceste fraze standard de critică socială din cursurile de învățământ politic, sunt scuzate și deslușite în contextul vremii când a fost elaborat textul: „(...) în pofida unor formulări în care ne e greu să-l recunoaștem pe acest cărturar care detesta drumurile bătute (dar, se înțelege cu ușurință, formulările cu pricina erau obligatorii într-o anumită perioadă, ele fiind o necesară concesie făcută anilor '50), acest studiu se așază printre cele care izbutesc să pună în cea mai clară lumină personalitatea distinctă a artei românești din vremea revoluției”⁸⁸. Dar nu toată lumea citește prefețele... Și, din păcate, prefațatorul nici nu a făcut vreo precizare în legătură cu formulări identice existente în volumul respectiv, unde erau reproduse parte din studiile publicate în SCIA și câteva inedite.

⁸⁵ Idem, *Pictorii și Unirea Țărilor Române*, în Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, op. cit., p. 88.

⁸⁶ Idem, *Etapela evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în *Ibidem*, p. 244.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 243-244.

⁸⁸ Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, p. 10.

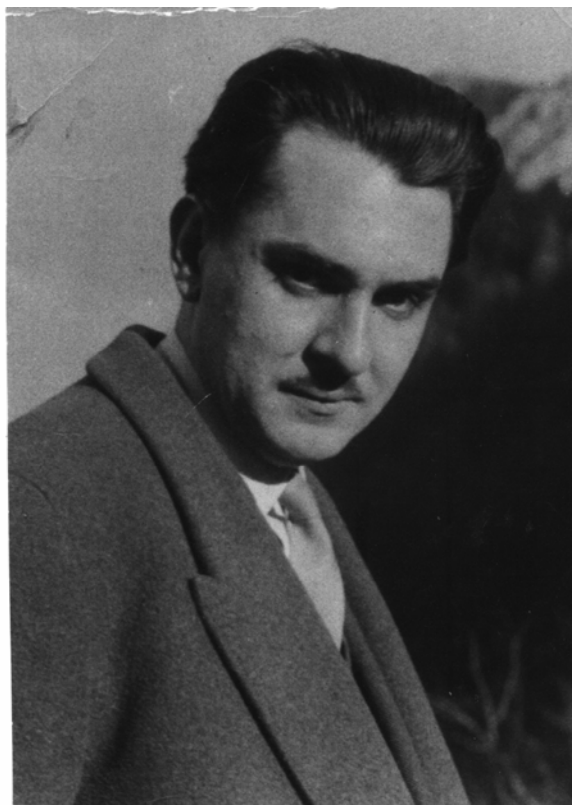


Fig. 10. Remus Niclescu, fotografie de Nicolae Ionescu, colecția Andrei Niclescu.

Dintre emulii și colaboratorii lui Oprescu, Remus Niclescu, Theodor Enescu și Barbu Brezianu au fost cei mai puțin sau chiar deloc contaminați de politica partidului unic. Remus Niclescu (Fig. 10) a purces cronologic la studierea artei românești din epoca modernă, acoperindu-i aproape toate etapele, toate aspectele și toate tehnicile, de la începuturi până la Grigorescu, căruia i s-a consacrat. Prin alegerea temelor, a știut să facă un elegant și eficient slalom pentru a le evita pe acelea ce ar fi comportat comentarii critice la adresa regimului social-politic al secolului al XIX-lea sau al monarhiei. Debutază în primul număr al revistei SCIA cu studiul *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești moderne*⁸⁹ și continuă, pe aceeași linie, în următorul, cu *Începuturile sculpturii statuare românești*⁹⁰. Între timp, s-a ocupat de miniaturistul francez Henri de Mondonville⁹¹ și a colaborat cu Ion Frunzetti și Mircea Popescu – fără a-i apărea semnătura alături de ei – la articolul despre contribuția lui Bălcescu la îmbogățirea patrimoniului iconografic al țării cu portretele domnitorilor români descoperite de acesta la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris și îndemnul dat plasticienilor conaționali aflați la studii acolo de a le reproduce⁹². A fost atras și de artele grafice, studiind începuturile litografiei în Moldova și contribuția lui Gheorghe Asachi la promovarea și răspândirea ei⁹³ sau activitatea de gravor a lui Constantin Stahi⁹⁴. Sculptura l-a atras în egală măsură și s-a ocupat de opera lui Ion Georgescu⁹⁵. După care s-a dedicat aproape exclusiv – cu doar câteva excepții pe care le vom menționa mai jos – cercetării vieții și operei lui Nicolae Grigorescu, elaborând și publicând studii definitive în acest domeniu⁹⁶. A contribuit la lucrarea de sinteză *Scurtă istorie a artelor plastice*

⁸⁹ Remus Niclescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești moderne*, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 81-96

⁹⁰ Idem, *Începuturile sculpturii statuare românești*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 105-116.

⁹¹ Idem, *Miniaturistul Mondonville*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 262-265.

⁹² Vezi nota 50.

⁹³ Remus Niclescu, *Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie”, I/1955, p. 67-112.

⁹⁴ Idem, *Constantin Stahi gravor*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie”, II/1956, p. 199-212.

⁹⁵ Idem, *Știri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 173-183; Idem, *Statuia lui Gheorghe Asachi de Ion Georgescu*, în SCIA, seria Artă Plastică, XXVII/1980, p. 41-94; Idem, *O lecție de anatomie în sculptura românească de la sfârșitul secolului XIX*, în SCIA, seria Artă Plastică, XXXVI/1989, p. 57-77.

⁹⁶ Idem, *Grigorescu între clasicism și romantism*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 127-172; Idem, *Grigorescu la Fontainebleau*, în SCIA nr. 1-2/1957, p. 213-254; Idem, *Grigorescu și primii săi critici*, în SCIA t.V, nr. 1/1958, p. 139-182; Idem, *Grigorescu la Școala de Belle Arte din Paris*, în SCIA t. V, nr. 1/1958, p. 232-236 (note și documente); Idem, *Noi cercetări asupra activității lui N. Grigorescu în Franța*, în SCIA nr. 2/1958, p. 175-184; Idem, *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, în

în R.P.R. Secolul XIX, coordonată de G. Oprescu, scriind capitolele despre arhitectură și începuturile picturii și sculpturii moderne românești⁹⁷. În colaborare cu Oprescu, va elabora ampla monografie *N. Grigorescu*, publicată în două volume, în anii 1961 și 1962⁹⁸, dar semnată doar de Oprescu deoarece, în acel moment, Niculescu nu avea drept de semnătură în urma unei nemeritate detenții pe considerente politice⁹⁹. Semnaseră, totuși, împreună un volum din 1956 despre anii de început ai carierei marelui artist¹⁰⁰.

Grigorescu a fost subiectul major al carierei sale dar, în anumite perioade, s-a dedicat și altor teme, în special din perioada de început a modernizării artei naționale. Opera lui Eustatie Altini¹⁰¹ a fost una dintre ele. Apoi, prezența la Iași a pictorului elvețian Jean-Étienne Liotard și activitatea sa la curtea domnitorului Constantin Mavrocordat, valorificată în două studii apărute în slovă tipărită¹⁰². O vreme a fost preocupat de activitatea lui Constantin Lecca în contextul romantismului românesc, dar lucrarea a rămas în manuscris, ca multe altele, de altfel. Abia recent – și postum, din păcate – a putut fi făcut public un fragment din aceasta, privind jurnalul pe care l-a ținut artistul în timpul voiajului în Italia, din 1844¹⁰³, completând astfel, în chip salutar, cunoștințele existente despre acest valoros pionier al penelului național. O altă lucrare, rămasă multă vreme în manuscris, în timpul vieții ilustrului istoric de artă, ce a fost publicată după trecerea sa la cele veșnice, a fost cea despre artiștii români care au executat copii, în Muzeul Luvru, după operele maeștrilor din vechime¹⁰⁴.

Activând, la începuturile carierei sale, la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, Niculescu era bun cunoscător al graficii, așa că i-a fost la îndemână să se ocupe de întâlnirile și consonanțele stilistice dintre literații români și caricaturiștii francezi din perioada 1835-1860¹⁰⁵. Asemenea legături dintre români și francezi l-au preocupat constant și, într-un studiu, a dezvoltat relația doctorului Georges de Bellio, expatriat la Paris, și pictorii impresionisti, pentru care a devenit un adevărat mecena¹⁰⁶.

În Institutul de Istoria Artei au existat, încă de la fondare, animozități și dușmăanii deschise între cercetători. Ei aveau un înalt simț teritorial și nu admiteau ca altcineva să se apropie de zona lor de interes chiar dacă acela ar fi adus însemnate contribuții cu documente inedite sau propunând o abordare originală¹⁰⁷. Se considerau stăpâni absoluți ai temei pe care se axaseră și deveneau agresivi față de oricine ar fi dat semne de interes pentru studierea și completarea subiectului ales de ei¹⁰⁸. Aceste situații conflictuale nu au fost vreodată aplanate sau anihilate în pofida vigilenței, intransigenței și autorității profesorului Oprescu. După stingerea sa, aceste inimizități au devenit manifeste și, în anumite cazuri, s-a ajuns chiar la situația în care unii dintre angajați să se evite și chiar să nu-și dea binețe, deși relațiile de serviciu – nu spunem de colegialitate (pe care nici unul nu voia să o accepte sau să o recunoască!) – ar fi impus-o. Spre a-și lichida niște vechi conturi legate de câteva scrisori ale lui Ion Andreescu ce nu-i fuseseră remise lui spre studiu și publicare și care, la un moment dat se pierduseră odată cu vinderea unor cărți între ale căror pagini fuseseră puse la păstrare, Radu Bogdan (Fig. 11) a dat publicității, în 1987, în paginile revistei „Arta” trei mari articole despre opera lui Grigorescu prin care a încercat să-l umilească și să-l descalifice

SCIA seria Artă Plastică, nr. 2/1965, p. 219-262; Idem, *William Ritter despre Nicolae Grigorescu. Aspecte ale perioadei finale a picturii*, în SCIA seria Artă Plastică, XXXI/1984, p. 31-65.

⁹⁷ Idem, *Liste des travaux*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, tome XLIII/2006, supplément, p. 40.

⁹⁸ G. Oprescu, *N. Grigorescu*, București, vol. I-II, 1961, 1962.

⁹⁹ Elena Niculescu, *Remus Niculescu, Aperçu biographique*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, tome XLIII/2006, supplément, p. 19.

¹⁰⁰ G. Oprescu, Remus Niculescu, *N. Grigorescu, anii de ucenicie*, ESPLA, București, 1956.

¹⁰¹ Remus Niculescu, *Eustatie Altini*, în SCIA seria Artă Plastică, nr. 1/1965, p. 3-64.

¹⁰² Idem, *Jean-Étienne Liotard à Jassy 1742-1743*, în „Genava” n. s., XXX/1982, p. 127-166; Idem, *Portretul unui Domn din epoca Luminilor: Constantin Mavrocordat văzut de Jean-Étienne Liotard*, în SCIA seria Artă Plastică, XLI/1994, p. 43-54.

¹⁰³ Idem, *Constantin Lecca în Italia. După un jurnal de călătorie inedit*, în SCIA – Artă plastică, serie nouă, tom 5 (49)/2015, p. 85-122.

¹⁰⁴ Idem, *Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, tome XLIII/2006, supplément, p. 95-142.

¹⁰⁵ Idem, *Contemporani cu Daumier. Scriitori români și caricaturiști francezi între 1835 și 1860*, în SCIA, seria Artă Plastică, nr. 2/1971, p. 259-306; Idem, *Contemporains de Daumier. Écrivains roumains et caricaturistes français de 1835 à 1860*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, s. Beaux-Arts, tome X, no. 1/1973, p. 41-104.

¹⁰⁶ Idem, *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, s. Beaux-Arts, no. 2/1964, p. 209-278.

¹⁰⁷ Petre Oprea, *Două perioade...*, op. cit., p. 129, 130.

¹⁰⁸ În 1991, când noi ne-am ocupat de organizarea marii expoziții retrospective „Centenar Theodor Aman” de la Muzeul Național de Artă al României și, în timpul studiilor la Filiala Județului Dolj a Direcției Generale a Arhivelor Statului din Craiova, am depistat trei documente legate de participarea artistului ca votant pentru Divanurile ad-hoc din 1857 care schimbau radical data acreditată de Radu Bogdan pentru întoarcerea sa în țară după studiile la Paris – material publicat de noi sub titlul *Mărturie noi privitoare la Theodor Aman* în SCIA, Seria Artă Plastică, tom 40/1993, p. 85-92 – autorul monografiei *Theodor Aman* din 1955 s-a supărat iremediabil și a rupt orice legătură cu noi sub cuvânt că nu i-au fost arătate în primul rând lui acele acte, înainte de a fi comunicate și apoi date publicității.

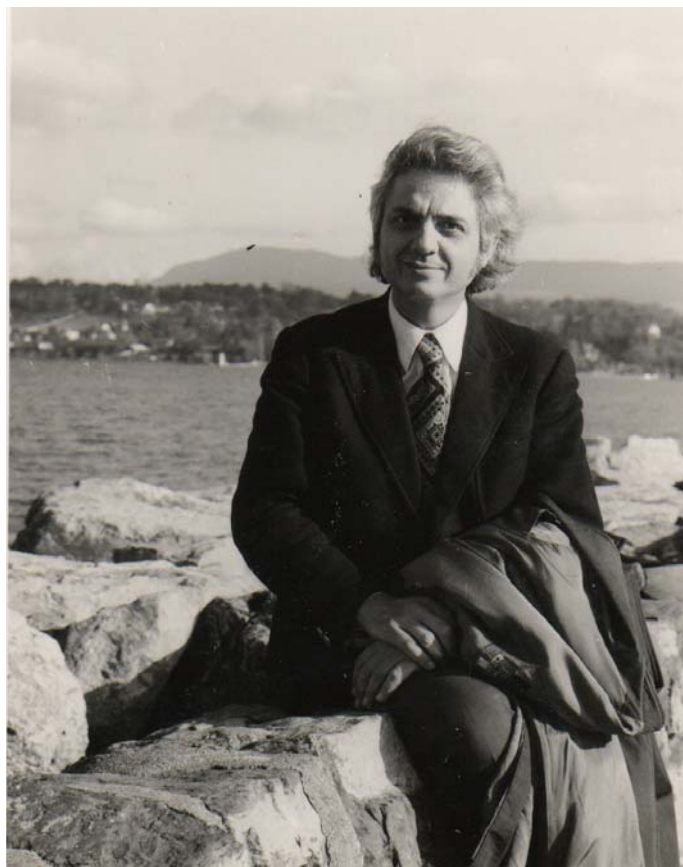


Fig. 11. Radu Bogdan, Geneva, 1972, Arhiva Radu Bogdan.

pe Remus Niculescu¹⁰⁹. Scrise cu venin, cu ton demascator – deprins la cursurile de ideologie marxistă din anii 50 – Bogdan îl critica pe Niculescu pentru lipsa analizei în profunzime a operei grigoresciene și eludarea judecăților de valoare definitive, așa cum, după părerea sa s-ar fi cuvenit: „Din păcate, contribuția lui R. Niculescu excelează aproape numai în precizări de amănunt, de un interes preponderent documentar, vizând biografia artistului și istoricul operelor, în dauna aportului de idei, a problematizării și a analizelor specific plastice care, ca și lui G. Oprescu, îi rămân în bună parte exterioare; invazia informației mărunte face astfel să se estompeze liniile mari, diriguitoare, ale ansamblului, și să nu se sesizeze decât prea puțin dimensiunea problemelor cu adevărat importante, acolo unde acestea au fost atinse”¹¹⁰. Cu toate acestea, considera că este imperios necesar ca Niculescu să reia și să acutalizeze monografia din 1961-1962, dându-i o formă definitivă pentru publicare, precum și catalogul pe care încă nu-l finisase dar în care se investise multă muncă și bani: „Cred deci că este în primul rând obligația absolută a lui R. Niculescu de a reveni asupra monografiei «Grigorescu», precum și asupra catalogului critic al operei pictorului, ambele de multă vreme abandonate, deși continuă să se creadă contrariul, și de a fructifica public tezaurul de informații și fotografii pe care îl deține, în temeiul sarcinilor de plan avute, punând astfel capăt frânării intervenite de atâta vreme în progresul cunoașterii științifice a marelui artist”¹¹¹. Mai departe, îl acuza de temporizarea publicării catalogului rezonat al operei artistului ce l-a avut în planul de cercetare timp de mulți ani și pe care chiar magistrul lor, Oprescu, îl anunța în prefața monografiei din 1956, *N. Grigorescu, anii de ucenicie*, ca o iminentă apariție: „Cât privește catalogul critic amintit, înscris pentru prima oară în planul institutului de istoria artei încă în 1957 – și în vederea căruia, repet, au fost operate vaste acțiuni de cercetare, efectuându-se totodată un număr imens de fotografii – este evident că dacă nu a fost realizat până acum, nu va putea fi întocmit și redactat vreodată de R. Niculescu în întregime, probabil nici chiar numai două treimi. Dar anumite catalogări, menite să ofere cât de cât o viziune statistică și să elucideze în felul acesta o seamă de aspecte ale creației lui Grigorescu, ample controversate, trebuie totuși întreprinse și înaintate tiparului, chiar dacă prin

¹⁰⁹ Radu Bogdan, *Țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la Grigorescu*, în „Arta nr. 4/1987, p. 13-16; nr. 6/1987, p. 26-30; nr. 8/1987, p. 35-37.

¹¹⁰ Idem, *Țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la Grigorescu*, în „Arta” nr. 4/1987, p. 16, nota 1.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 13.

forța lucrurilor ele rămân pentru moment incomplete”¹¹². Bogdan se întreba retoric, de parcă el s-ar fi identificat cu întreaga istoriografie națională lipsită, în chip flagrant, de acel esențial instrument de lucru: „Au trecut de la precizările făcute de G. Oprescu aproape două decenii. Ce concluzii trebuie trase și ce justifică atât de grava frustrare pe care o suferă istoriografia de artă românească?”¹¹³ Îl descria pe Niculescu drept un cercetător inconsecvent, care nu reușea să termine nimic din ceea ce începea și, spre a-și susține afirmația, dădea chiar o listă a temelor înscrise în planul de muncă – Sculptorul Ion Georgescu (monografie și catalog), Bursieri români la studii în Germania și Austria – nevalorificate prin publicare, între ele o lucrare despre creația lui Grigorescu din timpul Războiului de Independență ce trebuia să apară în anul centenarului acestui conflict armat ce a adus neatârnamarea României (1877), pe care nu a onorat-o la Editura Meridiane deși lista ilustrațiilor fusese deja trimisă redacției¹¹⁴.

Radu Bogdan se considera îndrituit, în virtutea experienței ce o acumulase în lunga sa carieră de cercetător, să clarifice aspectele neatinse sau nedevelopate de Remus Niculescu – prilej cu care nu se putea abține să nu strecoare câteva înțepături: „Departa de mine gândul de a încerca să suplinesc – ca să spun așa: printr-o trăsătură de condei! – ceea ce decenii de cercetare (și uneori de monopol aproape absolut asupra lui Grigorescu) arată că n-au izbutit. Totuși, dedicându-mă o viață lui Andreescu, n-am putut să nu reflectez în paralel (mă obliga însuși subiectul) asupra lui Grigorescu și să nu mă confrunt cu principalele probleme care făceau din el, incontestabil, cel mai important pictor român, chiar dacă nu și cel mai profund. Atacând subiectul studiului de față – subiect de o ineputabilă bogăție, dar foarte ingrat ca problematică, deoarece, inevitabil, plutește covârșitor în metafizic, în zone de percepție adesea atât de subtile încât frizează inefabilul – am plecat de la o realitate care, de la sfârșitul secolului trecut și până astăzi, a constituit, dincolo de opera concretă a artistului, substanța instituirii lui, într-o formă sau alta, în conștiința publică: discuția, marcată uneori de înfocate controverse, în jurul specificului național”¹¹⁵. Pentru a-l discredita definitiv pe Niculescu, Bogdan sublinia faptul că, deși făcuse studii la Paris și Barbizon, acestuia îi scăpaseră tocmai aspectele legate de valorile picturale ale operei grigoresciene: „Este evident că realismul barbizonist, adesea caracteristic tocmai prin interesul arătat țăranului – și încă de personalități atât de puternice ca Millet și Courbet – n-a rămas fără ecou în pictura de până la 1874 a lui Grigorescu. S-ar părea că acesta este un capitol de mult elucidat, după ce au fost întreprinse atât în țară, cât și, mai ales, la Paris și la Barbizon, cercetări uneori chiar minuțioase. Numai că, – orientate, așa cum am spus mai înainte, aproape exclusiv spre clarificări de ordin biografic și al descoperirii sau identificării unor tablouri – aceste cercetări au vizat foarte puțin problemele picturale propriu-zise, în orice caz ele n-au pătruns în miezul preocupărilor, al căutărilor și soluțiilor, care caracterizau lumea artistic-plastică a mediului parizian și barbizonian din deceniile al cincelea și al șaselea al veacului trecut.(...) Nici chiar din punct de vedere social nu s-au făcut toate corelațiile și nu s-a insistat corespunzător asupra gândirii cu care a venit în contact pictorul român la Barbizon, gândire care nu se poate să nu-l fi înrăurit, cu atât mai mult cu cât, încă din țară, cunoscuse îndeaproape mediul țăranesc”¹¹⁶.

Și nu numai Niculescu este ținta atacurilor intolerantului monografist al lui Aman și Andreescu, ci și Oprescu, atunci când avea aceleași opinii cu discipolul și colaboratorul său. Bogdan își exprimă, vehement, dezacordul privind influența majoră a lui Géricault asupra operei grigoresciene, așa cum suțineau cei doi: „Contrar opiniei lui Remus Niculescu și George Oprescu care consideră că Géricault a însemnat pentru Grigorescu un factor de influență la fel de important și de stăruitor, de-a lungul întregii cariere, ca și Corot, (...) eu consider că influența lui Géricault, departe de a fi jucat rolul decisiv al marelui peisagist francez, s-a limitat la primii ani petrecuți de artistul nostru în Franța, făcându-se simțită în unele portrete și în câteva mici tablouri de istorie. Cum cei doi autori nu citează nici un exemplu posterior lui 1870, din care să rezulte cât de cât o continuitate a acestei influențe, și întrucât personal nu cunosc vreo operă de Grigorescu care s-o ateste dincolo de perioada amintită și să îngăduie astfel o corelare cu elementele noii viziuni a picturii, afirmată în țară, nu m-am oprit decât în treacăt la înrăurirea exercitată de Géricault”¹¹⁷. Iar exemplele pot continua...

Theodor Enescu (Fig. 12) debuta, în 1954, ca istoric al artei românești, cu o notă despre testamentul lui Nicolae Grigorescu¹¹⁸ și continua, anul următor, cu un text despre albumul de fotografii realizate de Carol

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, p. 16, nota 6.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 16, nota 5.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁶ Radu Bogdan, *Țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la Grigorescu*, în „Arta” nr. 6/1987, p. 27.

¹¹⁷ Idem, *Probleme ale specificului național în pictura lui Grigorescu*, în „Arta” nr. 8/1987, p. 37, nota 60.

¹¹⁸ Theodor Enescu, *În legătură cu testamentul lui Nicolae Grigorescu*, în SCIA nr. 3-4/ 1954, p. 97-104.

Popp de Szathmari pentru principesa Elena Cuza¹¹⁹. După care s-a orientat, ferm, spre studierea vieții și operei lui Ștefan Luchian, cu excursuri în arta simbolistă a finului de secol XIX și prima decadă a următorului. Iar studiile sale au fost publicate, cu ritmicitate, în paginile revistelor Institutului¹²⁰. Într-un volum editat la Editura Academiei Române, *Pagini de artă modernă românească*, a fost publicat un nou fragment din cercetările sale, despre simbolism și pictură¹²¹. După dispariția lui Enescu, studiile sale despre Luchian au fost adunate, în anul 2000, într-o culegere de a cărei îngrijire s-a ocupat Ioana Vlasiu¹²².



Fig. 12. Theodor Enescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Alte subiecte ce l-au atras pe Enescu au fost arta academică și opera lui George Demetrescu Mirea – căreia i-a consacrat un studiu¹²³ și o monografie publicată în 1970¹²⁴ – și gravura lui Nicolae Vermont¹²⁵. Începând din 1971, Enescu a coordonat un repertoriu al expozițiilor organizate în București într-o perioadă de peste 80 de ani, din 1865 în 1947. Din dosarul cu planurile de muncă ale Institutului din intervalul 1971-1974, reiese că acest repertoriu urma să aibă două faze de lucru, în prima fiind acoperită perioada 1865-1916 unde Theodor Enescu avea drept sarcină să întocmească lista cronologică a expozițiilor dintre anii 1890 și 1916 iar Viorica Andreescu, Ioana Popovici (Vlasiu) și Irina Fortunescu să elaboreze lista cataloagelor de expoziții din biblioteci și arhive precum și lista operelor expuse la manifestările colective. În anul următor, lucrarea era continuată dar perioada de cercetare se extindea cu doi ani, de la 1916 la 1918. La colectivul de lucru au

¹¹⁹ Idem, *Un album de fotografii al lui Carol Popp de Szathmari cu vederi din București*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie” I (1955), p. 291-299.

¹²⁰ Idem, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România. Eseu asupra gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 185-208; Idem, *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian. Material documentar și scrisori inedite*, în SCIA nr. 1/1959, p. 225-237; Idem, *Anii de formație ai lui Luchian* (I), în SCIA nr. 2/1965, p. 263-284; Idem, *Anii de formație ai lui Luchian*, (II) *Paris: 1891-1893* (I), în SCIA nr. 2/1968; Idem, *Anii de formație ai lui Luchian* (II), *Paris: 1891-1893* (II), în SCIA nr. 1/1969, p. 85-106; Idem, *Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, tome 4/1967, p. 21-58.

¹²¹ Idem, *Simbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și a gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în *Pagini de artă modernă românească*, Ed. Academiei R. S. R., București, 1974, p. 5-68.

¹²² Idem, *Scrieri despre artă*, ediție îngrijită de Ioana Vlasiu, Ed. Meridiane, București, 2000.

¹²³ Idem, *Problema artei academice și G. D. Mirea*, în SCIA nr. 2/1969, p. 255-282.

¹²⁴ Idem, *G. D. Mirea*, București, 1970.

¹²⁵ Idem, *Opera de gravor a lui Nicolae Vermont. Catalog critic*, în SCIA nr. 1/1965, p. 175-192.

fost adăugați, din 1972, Gheorghe Cosma și Sanda Agalidi iar între operațiile de documentare pe parcursul a trei trimestre se specifica faptul că trebuiau avute în vedere biblioteci, arhive și colecții de artă din București, Iași, Craiova, Galați, Turnu-Severin precum și consultarea presei. Raportul de activitate pentru anul 1972 menționa faptul că membrii colectivului coordonat de Enescu „au cercetat pentru acest important instrument de lucru fonduri de cataloage, au făcut operații multiple de extragere, colaționare, sistematizare a unui vast material. Operații asemănătoare, de altfel cu un caracter curent pentru asemenea tipuri de instrumente de lucru, au fost făcute de toți documentariștii sectorului pentru Arhiva Artei Românești Moderne și Contemporane”¹²⁶. În 1973 tema era încă în planul Institutului, colectivul de lucru rămăsese același, cu excepția lui Gh. Cosma care nu mai figura în el. Ca justificare a necesității efectuării cercetării se preciza: „Realizarea unei lucrări de referință indispensabilă pentru studierea oricărui artist român și a mediului artistic”. Beneficiarii cercetării erau Academia de Științe Sociale și Politice precum și muzeele și slujitorii acestora, istoricii și criticii de artă.¹²⁷ Din documentele depistate nu reiese când a fost încheiată această lucrare, dar este de presupus că aceasta s-a produs în jurul anului 1980. În Programul de cercetare științifică din perioada 1981-1985, în cadrul cercetărilor științifice fundamentale era trecut *Repertoriul sistematic al expozițiilor de artă românești. Partea a II-a, 1919-1948*, care trebuia să se încheie în 1985¹²⁸ ceea ce presupune că prima parte a repertoriului fusese deja predată. Pentru această nouă lucrare coordonarea i-a revenit tot lui Theodor Enescu având în colectiv pe Maria Dumitrescu și alți colaboratori nedeseznați de la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”¹²⁹. Pentru 1981 aceștia aveau sarcina de a întreprinde documentarea necesară, a strânge materialul și a redacta fișele descriptive iar modul de valorificare final trebuia să îl constituie publicarea și completarea fișierului din Arhiva documentară. Totuși, în 1985, această lucrare nu fusese finisată așa cum arăta procesul verbal mai sus-citat¹³⁰, iar coordonatorul ei fusese schimbat prin Carmen Gabriela Liiceanu; la fel, intervenise și scurtarea cu 8 ani a perioadei de cercetare, de la anul limită inițial 1948 la 1940. S-au păstrat trei copii dactilografiate ale acestei utile lucrări, un exemplar, legat, a fost dat la biblioteca Institutului de Istoria Artei, un altul la Secția Documentară a Muzeului Național de Artă al României și al treilea exemplar la Muzeul Municipiului București. Printr-o trudnică muncă, un colectiv de tineri cercetători ai Institutului de Istoria Artei a pregătit pentru publicare acest folositor instrument de lucru ce a văzut lumina tiparului în anul 2019, după aproape 40 de ani de la elaborare¹³¹.

Barbu Brezianu (Fig. 13), jurist, poet și traducător, a avut un traseu mai sinuos în cercetarea istoriei artei până să se oprească, definitiv, la Brâncuși. La începuturile sale s-a ocupat de biografia și opera sculptorului Karl Storck¹³² căruia i-a consacrat o broșură de popularizare din seria *Maestrii artei românești*¹³³. În plină epocă a triumfului realismului socialist și a demascării publice a formalismului în creația plastică, a fost o sarcină destul de dificilă pentru Brezianu să scrie despre un artist de origine germană care fusese primul profesor de modelaj al Școlii de Belle-Arte din București și părintele statuarei de for public în orașul capitală, gen total nou pentru Țările Române. Dar, cu eleganța-i caracteristică, a știut să eludeze arcele politizării și, făcând doar vagi referiri la realism – ce putea chiar îmbrăca haina sacralității! – și la tematica rurală, a reușit să scape de inerentele critici ale cenzorilor îndoctrinați pe linie de partid, și i-a creionat un admirabil portret harnicului și talentatului sculptor: „Fiind pătruns de spiritul mișcării noastre naționale, integrându-se în viața noastră artistică, Storck a făurit câteva monumente și busturi de o înaltă valoare plastică. (...) Observator sânguinos și atent al omului și al naturii, Karl Storck și-a situat creația în însăși realitatea înconjurătoare. Până și îngerii și zețele sale sunt făpturi omenești. Statuile lui nu au îndeobște dimensiuni supranaturale. Storck a întruchipat oamenii așa cum îi vedea și așa cum erau în realitate.

Ca artist și ca profesor, el a deschis orizonturi largi și luminoase într-o vreme când aproape nimic nu era desțelenit în sculptura noastră. Karl Storck, ucenicul giuvaergiu care în 1849 migălea argitul și aurul, a

¹²⁶ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Raport de activitate 1972, f. 4-5, dosar nenumărat.

¹²⁷ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Planuri de lucru ale Institutului 1970-1974, dosar nenumărat.

¹²⁸ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Program de cercetare științifică 1981-1985, dosar nenumărat.

¹²⁹ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Plan de cercetare științifică pe anul 1981, dosar nenumărat.

¹³⁰ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Procesele verbale ale ședințelor Consiliului Științific 1985, dosar nenumărat.

¹³¹ Theodor Enescu, Ioana Vlasu, Irina Fortunesco, Carmen Liiceanu, Viorica Andreescu, Elena Mateescu, Gheorghe Cosma, Sanda Agalidi, *Repertoriul expozițiilor de artă românească din București, 1865-1918*, prefață de Adrian-Silvan Ionescu, postfață de Ioana Vlasu, ediție îngrijită de Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Corina Teacă sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Vremea, București, 2019.

¹³² Barbu Brezianu, *Câteva date necunoscute în legătură cu sculptorul și profesorul Karl Storck*, în SCIA nr. 1-2/1956, p. 342-349.

¹³³ Idem, *Karl Storck*, E.S.P.L.A., București, 1955.

intrat în istoria artei românești fiind primul nostru sculptor statuar ce ne-a lăsat o operă realistă și o temeinică tradiție. A fost primul nostru sculptor de gen și primul care a inaugurat tematica țaranului român atât în plastica mică, cât și în sculptura de soclu. A dat un remarcabil avânt sculpturii portretistice precum și celei monumentale prin numeroasele lucrări pe care le-a lăsat și mai ales prin lecția de artă pe care a oferit-o elevilor și urmașilor săi. Activitatea multilaterală a lui Karl Storck a însemnat un îndemn pentru creația din epoca sa¹³⁴. Brezianu s-a ocupat mai apoi de ultima biserică pictată de Grigorescu¹³⁵, de câteva prețioase documente despre Barbu Iscovescu, Theodor Aman, Mihail Lapaty, Gheorghe Năstăseanu și Gheorghe Tattarescu¹³⁶ pe care le-a făcut cunoscute împreună cu George Potra, a rectificat unele date biografice ale lui Constantin Lecca¹³⁷. După care s-a ocupat de începuturile educației artistice¹³⁸ și de contribuția poetului Bolintineanu în calitatea sa de ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice la dezvoltarea artelor plastice în țara noastră¹³⁹. În colaborare cu Joe Gherman a semnat o notă despre un sculptor brașovean uitat, Traian Mureșanu¹⁴⁰. Și tot în colaborare, de data aceasta cu Petre Oprea, a semnat o notă despre Salonul Independenților din 1896¹⁴¹. În 1959, a publicat, la Editura Tineretului, o lucrare despre Grigorescu pe înțelesul generației tinere¹⁴². După care s-a consacrat cercetării operei lui Brâncuși.

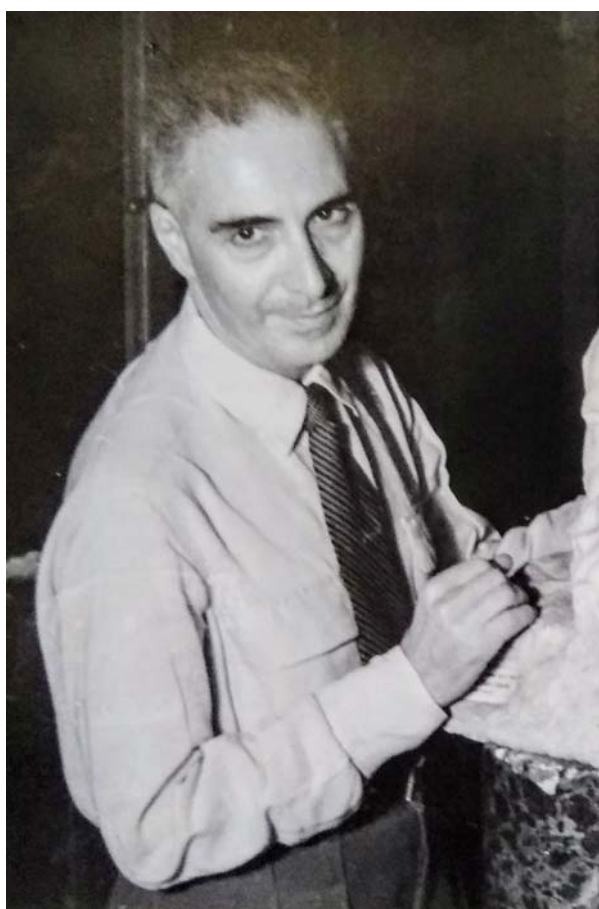


Fig. 13. Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 27-28.

¹³⁵ *Idem*, *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu*, în SCIA nr. 1-2/1957, p. 255-276.

¹³⁶ George Potra, Barbu Brezianu, *Știri noi în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman și alți pictori români*, în SCIA nr. 1-2/1955, p. 327-334.

¹³⁷ Barbu Brezianu, *Rectificări la datele biografice ale pictorului Constantin Lecca*, în SCIA nr. 1/1960, p. 335-336.

¹³⁸ *Idem*, *Rudimente de învățământ artistic la „zugravii de subțire” din Moldova și Țara Românească*, în SCIA nr. 1962/ p. 79-105.

¹³⁹ *Idem*, *Rolul și contribuția lui Dimitrie Bolintineanu la dezvoltarea artelor frumoase în Principatele Române*, în SCIA nr. 2/1959, p. 249-266.

¹⁴⁰ Joe Gherman, Barbu Brezianu, *Un sculptor ardelean necunoscut, Traian Mureșanu*, în SCIA nr. 3-4/ 1957, p. 338-342.

¹⁴¹ Petre Oprea, Barbu Brezianu, *Cu privire la Salonul „Artiștilor Independenți”*, în SCIA nr. 1/1964, p. 134-144.

¹⁴² Barbu Brezianu, *Nicolae Grigorescu*, Ed. Tineretului, București, 1959.

O cercetătoare dedicată subiectelor de artă veche, Carmen Laura Dumitrescu, a avut un interludiu după mijlocul deceniului al șaptelea, în care s-a ocupat de arta secolului al XIX-lea elaborând câteva fișe de artiști din eșalonul al doilea al absolvenților Școlii de Belle-Arte: Mihail Ștefănescu¹⁴³, Mihail Dan¹⁴⁴ și Dimitrie Tronescu¹⁴⁵. După care s-a reîntors la tematica ei favorită și, la scurt timp, a emigrat în străinătate.

Elena Mateescu, documentarist pentru Secția de Artă Modernă și Contemporană între 1964 și 1975, a valorificat materialul descoperit în cercetările sale contribuind cu mai multe articole la îmbogățirea cunoștințelor despre biografia și opera unor artiști de mai mică importanță din secolul al XIX-lea, precum pictorii Theodor Buiuciu¹⁴⁶, Dimitrie Serafim¹⁴⁷ și sculptorul Dimitrie Demetrescu-Mirea¹⁴⁸, fratele mult mai celebrului G. D. Mirea.

Și Viorica Andreescu a semnat o notă despre niște lucrări redescoperite ale sculptorilor Ion Georgescu și Ștefan Ionescu Valbudea¹⁴⁹ pentru ca, la începutul deceniului al optulea, să se ocupe de impresionismul și călătoriile exotice ale lui Samuel Mütznér, teme care ies din limitele materialului de față.

Petre Oprea și-a început cariera la Institutul de Istoria Artei unde a lucra un scurt interval de timp, doar 4 ani (1950-1953, 1958-1959), în calitate de colaborator extern¹⁵⁰. Absolvent de arhivistică, Oprea avea toate calitățile și sânguința de documentarist și a adunat o impresionantă cantitate de fișe cu ajutorul cărora a elaborat note și articole pe diverse teme, în care secolul al XIX-lea era perioada preferată. A fost unul dintre cei mai prolifici autori de materiale, la rubrica „Note”, pentru organul de presă al Institutului, chiar și atunci când nu a mai fost angajatul acestuia. A adus lămuriri ale biografiilor unor artiști valoroși dar mai mărunți în ierarhizarea patrimoniului național, precum Constantin Artachino¹⁵¹, C. I. Stăncescu¹⁵² și Wladimir Hegel¹⁵³. Participarea lui Ion Andreescu la concursuri pentru ocuparea unui post de profesor de desen a fost o altă contribuție a lui Oprea¹⁵⁴. Începând din 1958 și continuând în anii următori, s-a ocupat de societățile artistice din Capitală aducând prețioase lămuriri în acest sens, bazate pe documente depistate în diverse arhive¹⁵⁵. În 1967, și-a adunat aceste studii între copertile unei cărți¹⁵⁶. A publicat și alte culegeri de asemenea materiale, deja editate¹⁵⁷. Învățământul artistic particular a fost o altă temă pe care a tratat-o, cu acribie științifică¹⁵⁸. O însemnată contribuție a avut în evidențierea primilor cronicari și critici de artă din presa bucureșteană din veacul al XIX-lea¹⁵⁹ continuată cu alte volume despre cronicarii veacului următor, care însă nu fac obiectul acestui studiu. Robace și sânguincios, Petre Oprea a adus reale contribuții la cunoașterea unor aspecte mărunte, mai puțin abordate de colegii cu statut privilegiat prin angajamentul pe perioadă nedeterminată la Institut care erau tentați – sau obligați de strategia conducerii – să se ocupe doar de artiști de primă mărime sau de cercetări fundamentale, prioritare pentru istoriografia națională. Deși a deținut funcții de răspundere (în minister) și de conducere (ajungând până la poziția de director adjunct al Muzeului de Artă al R.S.R.) care implicau o corectă și profundă pregătire ideologică, Oprea a fost rezervat în a-și garnisi lucrările cu

¹⁴³ Carmen Laura Dumitrescu, *Un pictor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Mihail Ștefănescu*, în SCIA nr. 2/1965, p. 332-341.

¹⁴⁴ Idem, *Mihail Dan (1836-1885)*, în SCIA nr. 1/1967, p. 121-125.

¹⁴⁵ Idem, *Dimitrie Tronescu (1843-1906)*, în SCIA nr. 1/1968, p. 97-104.

¹⁴⁶ Elena Mateescu, *Theodor Buiuciu (1837-1897)*, în SCIA nr. 2/1966, p. 258-263.

¹⁴⁷ Idem, *Dimitrie Serafim (1862-1931)*, în SCIA nr. 1/1966, p. 124-132.

¹⁴⁸ Idem, *Sculptorul Dimitrie Demetrescu-Mirea (1864-1942)*, în SCIA nr. 1/1969, p. 113-122.

¹⁴⁹ Viorica Andreescu, *Sculpturi de Valbudea și Georgescu redescoperite*, în SCIA nr. 1/1966, p. 132-135.

¹⁵⁰ Petre Oprea, *Contact cu arta, op. cit.*, p. 8.

¹⁵¹ Idem, *Constantin Artachino. Câteva date generale asupra vieții și operei artistului*, în SCIA nr. 3-4/1957, p. 342-351.

¹⁵² Idem, *Date despre C. I. Stăncescu*, în SCIA nr. 2/1961, p. 451-457.

¹⁵³ Idem, *Cu privire la Wladimir Constantin Hegel (1838-1918)*, în SCIA Seria Artă Plastică, nr. 1/1972, p. 128-131.

¹⁵⁴ Idem, *Concursurile lui I. Andreescu pentru ocuparea unei catedre de desen și caligrafie (1870-1871)*, în SCIA nr. 2/1959, p. 266-268.

¹⁵⁵ Idem, *Două societăți artistice bucureștene de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut: Societatea Amicilor bellelor arte și Cercul Artistic Literar Intim-Club*, în SCIA nr. 1/1958, p. 271-275; Idem, *Societatea „Cercul artistic” și rolul ei în mișcarea artistică de la finele secolului trecut*, în SCIA nr. 1/1959, p. 238-242; Idem, *Ileana – Societate pentru răspândirea gustului artistic din România (1897-1899)*, în SCIA nr. 2/1960, p. 202-207; Idem, Barbu Brezianu, *Cu privire la Salonul „Artiștilor Independenți”*, în SCIA nr. 1/1964, p. 134-144.

¹⁵⁶ Idem, *Societăți artistice bucureștene*, București, 1967.

¹⁵⁷ Idem, *Scrieri despre arta românească*, Ed. Litera, București 1971; Idem, *Repere în arta românească (secolele al XIX-lea și al XX-lea)*, Ed. Maiko, București, 1999.

¹⁵⁸ Idem, *Note asupra învățământului artistic particular la București în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea*, în SCIA nr. 1/1969, p. 135-137.

¹⁵⁹ Idem, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, București, 1980.

învățăturile marxist-leniniste. Notele sale memorialistice sunt, de asemenea, utile pentru reconstituirea atmosferei dintr-o perioadă dificilă a cercetării de specialitate.

O cercetătoare profund îndoctrinată, de care colegii se temeau și se fereau¹⁶⁰, a fost Lelia Rudașcu. Trecerea ei prin institut a fost de scurtă durată, doar în primii ani de existență a acestuia, pentru că a decedat în funcție. Ca alți angajați, s-a ocupat și ea de Grigorescu și i s-a publicat, postum, un articol în al doilea număr al revistei SCIA din 1954¹⁶¹, iar anul următor, a apărut o monografie a artistului, scrisă de ea¹⁶².

Un istoric de artă interesat sincer de secolul al XIX-lea dar care nu s-a putut afirma în cadrul Institutului din cauza efemerei sale activități în sânul colectivului¹⁶³ a fost Marin Nicolau-Golfin (Fig. 14). Încă din 1939 el își publicase lucrarea de licență despre Barbu Iscovescu,¹⁶⁴ pe care și-o susținuse la Universitate cu Alexandru Busuioceanu. Devenit asistentul lui Oprescu la Catedra de Istoria Artei de la Facultate (1948-1954), a fost aproape concomitent și angajat al Institutului, la Secția de Artă Feudală, între iunie 1951 și decembrie 1953¹⁶⁵ fiind inclus în diverse proiecte alături de ceilalți cercetători (fișarea monumentelor religioase, deplasări pe teren). În perioada angajării nu a publicat vreun material în revista Institutului. Ulterior a avut o lungă activitate didactică la Liceul de Arte Plastice „N. Tonitza” din București (1965-1978) unde a deținut catedra de istoria artei – și unde l-a avut profesor semnatarul acestor rânduri. În acea perioadă, a elaborat două manuale de istoria artei pentru uz liceal¹⁶⁶ în care secolului al XIX-lea european și românesc îi consacră o mare parte din economia lucrării, precum și o primă monografie Amedeo Preziosi¹⁶⁷ (teza sa de doctorat), amendabilă în lumina cercetărilor ulterioare.



Fig. 14. Marin Nicolae-Golfin, colecția A.S. Ionescu.

¹⁶⁰ Idem, *Două perioade din istoriografia artei românești...* op. cit., p. 107.

¹⁶¹ Lelia Rudașcu, *Contribuții la cercetarea perioadei de formație a lui Nicolae Grigorescu*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 97-104.

¹⁶² Idem, *Nicolae Grigorescu*, ESPLA, București, 1955.

¹⁶³ Petre Oprea, *Contact cu arta*, op. cit., p. 31, 32; Idem, *Două perioade...*, op. cit., p. 120.

¹⁶⁴ Marin Nicolau, *Pictura în Muntenia la începutul secolului XIX. Barbu Iscovescu 1816-1854*, Ed. Cultura Poporului, București, 1939.

¹⁶⁵ Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității, Fond Rețea, dosar RO45417, f. 58 – ne exprimăm și pe această cale recunoștința față de studioasa tânără colegă, drd. Ioana Apostol, pentru furnizarea acestei informații.

¹⁶⁶ Marin Nicolau-Golfin, *Istoria Artei*, București, 1967, vol. I-II.

¹⁶⁷ Idem, *Amedeo Preziosi*, București, 1976.

În 1986, Gheorghe Cosma (Fig. 15) publica o carte despre pictura istorică națională¹⁶⁸ pe care a împănă-o cu aserțiuni corecte politic, deși această opțiune era anacronică deoarece perioada impozițiilor ideologice marxist-leniniste era demult trecută. Este drept că studiul său acoperea o perioadă foarte lungă, începând din epoca veche, medievală, trecând prin secolul al XIX-lea și ajungând până în actualitate, cu artiștii dedicați portretelor prezidențiale la zi, cu „vizite de lucru” și „omagii” conducătorului iubit. Autorul aprecia că pictorii anilor 80-90 ai secolului XX erau direct urmași ai înaintașilor din secolul XIX, totul formulat în termeni bombastici amintind de lecții de învățământ politic: „Continuând tradițiile progresiste ale pictorilor revoluționari de la 1848, ale operei patriotice a lui Theodor Aman și Nicolae Grigorescu, militanți pentru unitate și independență națională, artiștii contemporani au reluat pictura istorică din optica umanistă a epocii noastre, având o înțelegere mai adâncită asupra rolului social al maselor în evoluția și definirea caracterului specific al civilizației și spiritualității românești. Se poate spune că artiștii de azi contribuie la reconstituirea unei imagini mai complexe și mai sugestive a biografiei istorice a poporului nostru. În lumina relației tradiție-contemporaneitate, pe calea eposului plastic, se relevă cu și mai multă pregnanță verigile filonului de continuitate, trăsăturile de permanență ale conștiinței naționale, promovarea idealurilor patriotice și prețuirea marilor fapte eroice ale strămoșilor. Reintrarea picturii istorice în fluxul artei contemporane a repus problema modalităților de expresie, a racordării limbajului cu spiritul înnoitor specific romantismului revoluționar al epocii noastre. (...) Așadar, în procesul de revalorificare a tradițiilor în spiritul ideilor umaniste, militante, ale contemporaneității, s-a pus în egală măsură și problema modalităților ei de expresie, a adoptării unui limbaj modern, expresiv, cu forță de potențare a ideii, care să depășească viziunea ilustrativă, narativă, expozitivă”¹⁶⁹.



Fig. 15. Gheorghe Gaston Cosma, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

După moartea profesorului G. Oprescu, la 13 august 1969, interesul pentru studiul artei secolului al XIX-lea s-a diminuat până la discreta sa dispariție din tematica de plan a cercetătorilor. Subiectul a intrat într-un con de umbră după 1980. Doar colaboratorii direcți ai fondatorului – Niculescu, Enescu, Bogdan – și-au continuat, programatic, temele demarate în perioada de început a Institutului, ducându-le la perfecțiune.

¹⁶⁸ Gheorghe Cosma, *Pictura istorică românească*, București, 1986.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 89-90.

Generațiile tinere, sosite în Institut după dispariția profesorului, nu au mai fost atrase de mișcarea artistică a secolului anterior și și-au axat interesul pe mișcarea de avangardă, pe creația plastică interbelică și contemporană sau pe probleme de teorie, critică și estetică.

Au existat doar două excepții cu rezultate de dimensiuni diferite: Marius Tătaru (Fig. 16) a abordat, în câteva studii publicate în anuarul de limbă străină al Institutului, o temă din Transilvania secolului al XIX-lea¹⁷⁰, iar Mihai Ispir (Fig. 17), care deși își alesese arhitectura medievală ca subiect al preocupărilor curente, a dat la iveală un valoros volum despre clasicism în arta românească¹⁷¹ închizând astfel un cerc familial pe care îl conturase mătușa sa, Lucia Dracopol-Ispir, în anii 40, cu titlul asemănător, limitat însă la artă plastică¹⁷². Beneficiind de o documentare în Statele Unite ale Americii, Ispir a făcut o recompensantă cercetare în arhiva Academiei de belle-arte din Philadelphia, căutând urmele trecerii pe acolo a lui Carol Storck în intervalul 1876-1880 și a semnat o interesantă contribuție lămuritoare pentru deslușirea biografiei acestui valoros sculptor bucureștean¹⁷³. Nici unul dintre autori nu și-a mai politizat lucrarea, deoarece perioada critică a impozițiilor ideologice trecuse.



Fig. 16. Marius Tătaru, colecția Ioana Vlasu.



Fig. 17. Mihai Ispir, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Corifeii cercetării artei și artiștilor din secolul al XIX-lea au folosit, fără excepție, o metodă diacronică de studiu a fenomenului local. Sincronismul părea că nu există pentru ei. Exceptându-i pe Niculescu, Bogdan și, în oarecare măsură, Pavel într-un studiu deja menținut¹⁷⁴, contextualizarea lipsea aproape în totalitate. Mediul local sau internațional în care se formaseră artiștii noștri era ignorat cu desăvârșire. Maeștrii cu care studiaseră unii dintre artiștii de frunte – Aman, Grigorescu în scurtul interval cât urmasse Școala de Belle-Arte din Paris, G. D. Mirea, Ion Georgescu – erau menționați în treacăt, fără a fi comentată contribuția acestora la patrimoniul plasticii țării lor și la calitățile care-i aduseseră la conducerea acelor catedre¹⁷⁵. În oricare dintre monografiile dedicate artiștilor mai sus-menționați, indiferent de extinderea lor, a fost evitată

¹⁷⁰ Marius Tătaru, *Art et histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIXe siècle*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” tome XVII/1980, p. 47-81, tome XVIII/1981, p. 67-109; Idem, *Échos romantiques tardifs dans la peinture de Fritz Schullerus*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” tome XXIII/1986, p. 67-78.

¹⁷¹ Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984.

¹⁷² Lucia Dracopol-Ispir, *Clasicismul în pictura românească*, București, 1939.

¹⁷³ Mihai Ispir, *Carol Storck at the Pennsylvania Academy of the Five Arts*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, tome XXIII/1983, p. 57-65.

¹⁷⁴ Vezi nota 58.

¹⁷⁵ În monografia *Theodor Aman*, Bogdan acordă doar 11 rânduri lui Michel Martin Drolling și lui François Edouard Pico, maeștrii tânărului pictor oltean (cf. Radu Bogdan, *Theodor Aman*, op. cit., p. 20).

abordarea sincronică. Un sinopsis, plasat la începutul sau la finele lucrărilor, ar fi fost cât se poate de util pentru a oferi cititorului cadrul de afirmare și de evoluție a celui monografiat. Ceea ce prima în paragraful sau în capitolul introductiv era contextul social și politic românesc în care ei își creaseră opera, mod prin care autorii își demonstrau atașamentul la ideologia marxist-leninistă și, astfel, se asigurau că lucrarea lor va trece de furcile caudine ale vigilentei cenzuri comuniste. În anii 60, cercetătorii tratau izolat fenomenul artistic local sau opera artistului ales fără plasare în contextul european al creativității plastice, de parcă România nu s-ar fi aflat în Europa și ar fi fost o entitate statală singulară în lume. Acesta era un mijloc de a evita comparațiile și a depista sursele de inspirație, evidențiind astfel totala originalitate a plasticienilor români. Și, la fel, pentru a eluda o analiză a condițiilor sociale și politice din spațiul european care ar fi putut deveni deranjante pentru omnipotentul și omniprezentul vecin de la răsărit care, pe lângă alte aspecte ale vieții românești postbelice, urmărea și diriguia, cu mare strictețe, după standardele sovietice, mișcarea cultural-artistică a țării. Spre pildă, Bogdan nu dă aproape nici un amănunt despre Războiul Crimeii, terminat cu înfrângerea umilitoare a Rusiei – eveniment major european în urma căruia Aman s-a evidențiat în mediul parizian ca primul artist ce a ilustrat o bătălie între trupele țarului și acelea ale sultanului, la Oltenița – escamotând comentariile personale prin inserarea unei note în care face referiri la monografia „marelui istoric sovietic E. Tarlé”¹⁷⁶. Nici operele cu subiecte militare și scene de luptă, deloc neglijabile, executate de artist în timpul vizitei în Crimeea, sub imperiul observațiilor pe linia frontului, la Sevastopol¹⁷⁷, nu sunt decât menționate, în treacăt, fără vreo analiză.



Fig. 18. Cartea de vizită G. Oprescu.

În vreme ce unii istorici de artă din anii '50 doreau să se evidențieze prin folosirea, din abundență, a învățăturilor calșicilor marxism-leninismului în scrierile lor ajungând chiar la alterarea adevărului istoric prin interpretarea cu părtinire a documentelor de arhivă, alții au știut să se ferească de această contaminare și să se ocupe exclusiv de revelarea faptului istoric autentic al momentului în care a creat plasticianul de care se ocupau, fără a-l mistifica sau edulcora. Studiarea operei artiștilor din secolul al XIX-lea a fost întreprinsă sistematic și programatic de cercetătorii din secolul al XX-lea ai Institutului, cu mai multă sau mai puțină acribie științifică. Din păcate, majoritatea s-au orientat către vârfurile ierarhiei artistice naționale – Grigorescu, Aman, Andreescu, Luchian, Henția, Georgescu, Paciurea, Storck – și prea puțin și-au afectat timpul studiului general al mișcării artistice, ca un tot unitar. Exceptând sinteza, destul de limitativă și selectivă, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* din 1957-1958 și, peste 20 de ani, a celor două volume dedicate artei medievale și premoderne¹⁷⁸ urmând a fi redactat al treilea tom rezervat secolului al XIX-lea care nu a mai apărut vreodată,

¹⁷⁶ Radu Bogdan, *Theodor Aman, op. cit.*, p. 119, nota 32.

¹⁷⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună*, București, 2001, p. 128-158.

¹⁷⁸ George Oprescu (coordonator), *Istoria Artelor Plastice în România*, București, 1968, vol. I; Virgil Vătășianu, Florentina Dumitrescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Muzicescu, Dumitru Năstase, Radu Teodoru, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu, *Istoria Artelor Plastice în România*, București, 1970, vol. II.

cercetătorii secolului XX nu au putut împlini dezideratele de început ale Institutului de a elabora lucrări fundamentale. Învățământul artistic instituționalizat nu a fost abordat decât într-un extins studiu colectiv, coordonat de Oprescu, rezumat doar la anii fondării, 1860 la Iași și 1864 la București.¹⁷⁹

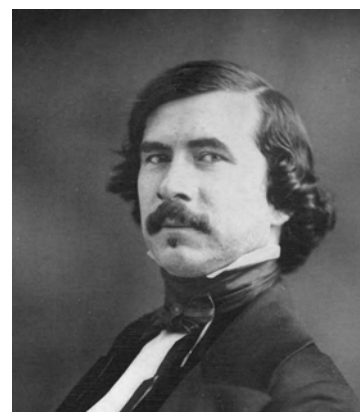
A trebuit așteptat cel de-al treilea deceniu al secolului al XXI-lea pentru a vedea adunată în solvă scrisă, în două masive tomuri, sinteza definitivă a artei românești¹⁸⁰ – din cele mai vechi timpuri până în contemporaneitate, cu importante capitole dedicate fenomenului artistic din secolul al XIX-lea – datorată unor noi generații de cercetători selectați din toată țara, dintre care un însemnat număr activează la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Astfel a fost împlinit, peste timp, visul fondatorului acestei importante și necesare instituții, profesorul și academicianul G. Oprescu.

¹⁷⁹ Acad. Gh. Oprescu și colaboratorii, *Crearea școlilor de arte frumoase în Țările Române*, în „Buletin științific. Secțiunea de știința limbii, literatură și arte”, tom I, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1951, p. 1-16.

¹⁸⁰ Acad. Răzvan Theodorescu, Acad. Marius Porumb (coordonatori), *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*, Ed. Academiei Române & Ed. Mega, București și Cluj, 2018.

GEORGE PETER ALEXANDER HEALY, UN PICTOR AMERICAN ȘI COMENZILE SALE ROMÂNEȘTI

de MACRINA OPROIU



G. P. A. Healy (1813-1894)

Abstract: George Peter Alexander Healy (1813-1894) was one of the greatest American portraitists of the 19th century. Great personalities like Abraham Lincoln, Andrew Jackson, John Quincy Adams, King Louis-Philippe, Pope Pius IX, Marshall Soult, Guizot, Gambetta, Hawthorne, Thackeray and Lizst served him as models. His talent was recognized both in Europe (Paris, London, Rome) and in his native country in a career of over six decades. In 1872 he met Princess Elisabeth, future Queen of Romania, in Rome, where Healy painted the famous full-size portrait of Queen Elisabeth in Romanian traditional gown with a belt around her waist. King Charles I, impressed by his talent, invites him to Sinaia where the artist spends four months and paints, in an improvised workshop at the Sinaia Monastery, several pieces: the portrait of Prince Charles, Princess Elisabeth and one more depicting Elisabeth with her daughter Maria. One year later the artist paints four other portraits of the future Royal couple, inspired by former paintings. In 1874 Healy paints a group portrait inspired by a famous photo by Franz Dushek, depicting Queen Elisabeth and the now deceased young Princess Maria. In 1881 Healey is invited once again in Romania. On this occasion the artist continues his work as Royal portraitist by completing two portraits of Queen Elisabeth wearing a tiara, two other portraits of King Charles I in Infantry General uniform, a full-size portrait of Carol I in Romanian Cavalry military uniform and two other portraits, one of them for the King's own Regiment in Metz. Some of these works are housed by great Romanian museums like Peles National Museum, National Art Museum and also by private German collections. In 1872 Healy painted other portraits for some high Romanian dignitaries such as Scarlat Kretzulescu, portrait owned by the Museum of Bucharest. His memoirs were published right after his death in 1894 in Chicago, where the highly appreciated artist lived his last days and in 1954 his granddaughter Maria de Mare published in New York a thorough biography of her illustrious grandfather: "G. P. A. Healy. American Artist. An Intimate Chronicle of the Nineteenth Century". Romania and the Royal House are highly depicted in both publications by referring to the connections of the artist with our country.

Keywords: portraitist, King, Queen, Romanian gown, military uniform, museum, commission, official painter.

În calitate de suveran și comanditar artistic, Regele Carol I invită de-a lungul celor aproape cinci decenii de domnie, pictori celebri în epocă pentru a-i crea o serie de portrete. El însuși artist – manifesta o înclinație deosebită pentru sculptura în lemn¹ –, Carol pune bazele colecționismului de tip aristocratic din

¹ Petre Oprea, *G.P.A. Healy, pictor de Curte*, Simpozion al Muzeului Național Peleş, 1996.

România. Complexitatea arhitectonică și decorativă a reședințelor sale, multitudinea colecțiilor, în general și valoarea deosebită a colecției de pictură, în mod special, reprezintă adevărata sa moștenire culturală.

Personalități ca Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1943), Carol Popp de Szathmari (1812-1887), Tadeusz Ajdukiewicz (1852-1916), Alfred Swartz (1867-1951), Antonio Argenti (1868-1947) au trecut pe rând pragul reședințelor sale. Printre ei, pictorul american George Peter Alexander Healy (1813-1894), unul dintre cei mai mari portretiști ai secolului al XIX-lea. Născut la 15 iulie 1813, în portul american Boston, dintr-un tată irlandez, căpitan al unui vas comercial al Companiei Indiilor Răsăritene și o mamă de origine americană modestă, Healy este cel mai mare dintre cei cinci frați. Rămas orfan încă din copilărie, începe să picteze la vârsta de șaisprezece ani pentru a-și susține familia.

În memoriile sale, publicate în anul 1894 și intitulate *Reminiscences of a Portrait Painter*², Healy consemnează primul său succes artistic, o copie după pânza „Ecce Homo” a pictorului bolognez Guido Reni (1576-1642), achiziționată la valoarea de zece dolari de către un preot sărac de țară. Foarte devreme, intră în vizorul pictorului portretist englez, Thomas Sully (1783-1872), care îl îndeamnă să transforme pasiunea pentru desen în profesie. Mai târziu, devenit un nume de referință, Healy oferă același sfat unui tânăr compatriot al său, celebrul pictor monden de mai târziu, John Singer Sargent (1856-1925).

În anul 1831, la numai optsprezece ani, deschide primul său atelier în *Federal Street* din Boston și se impune treptat – în ciuda vârstei fragede – ca unul dintre pictorii cei mai apreciați de înalta societate locală. După câteva succese mărunte, Healy decide să plece la Paris. Conștient de limitele educației sale de autodidact, tânărul aspirant are nevoie de un maestru. În cursul anului 1834 și în prima jumătate a anului următor, studiază pictura sub îndrumarea artistului Antoine-Jean Gros (1771-1835), elevul lui Jacques-Louis David (1748-1825). Entuziast, se adaptează cu ușurință mediului boem parizian, care îl primește cu brațele deschise. La Paris, Healy își împarte timpul între lecțiile cu Jean Gros și vizitele de studiu la Luvru, unde realizează copii reușite după artiști consacrați.

Anii de ucenicie îi sunt însă brutal întrerupți de sinuciderea neașteptată a maestrului său. Coleric din fire, Gros se aruncă în apele Senei, în urma unor dispute artistice cu câțiva colegi de breaslă. Acest eveniment nefericit avea să îi marcheze definitiv existența. În cartea dedicată bunicului său de către Marie de Mare, intitulată *G.P.A. Healy. An Intimate Chronicle of the Nineteenth Century*, cu un cuvânt introductiv semnat de Eleanor Roosevelt, autoarea stăruie asupra acestui moment de cumpănă în viața artistului, obligat să își găsească propria sa cale, după închiderea atelierului lui Gros.

În circumstanțele sumbre ale dispariției maestrului său, Healy se asociază cu miniaturistul francez, Edmé Savinien Dubourjal (1795-1853). Cu Dubourjal deschide un nou atelier pe strada Rochefaucault. Vinde câteva lucrări, în special miniaturi, trăind la limita existenței. Tot mai influențat de pictura lui Thomas Couture (1815-1879), arta lui Healy se perfecționează. Acum are „primul discipol serios”³, în persoana pictorului american Oliver Frazer (1808-1864), elevul lui Thomas Sully (1783-1872) și a lui Matthew Harris Jouett (1788-1827).

În anul 1835, întreprinde prima sa călătorie de studiu în Italia, în compania protectorilor lui englezi, Sir Arthur Brooke Faulkner și a soției acestuia. Vizitează cele mai mari galerii de artă și biserici din Torino, Milano, Veneția, Pisa, Roma, unde descoperă cu încântare operele lui Tițian, Michelangelo și Rafael. Healy realizează copii după frescele lui Rafael de la Vatican, schițe ale Colosseumului și ale Arcului lui Titus din forul de la Roma. La întoarcere, Sir Arthur Faulkner – medicul personal al ducelui de Sussex - îl introduce în mediile protipendadei engleze, care îi comandă o serie impresionantă de portrete.

Prin intermediul lui Francis Place, secretar la *London Corresponding Society* și susținător al apariției celebrei *Encyclopedia Britannica*, Healy ajunge în vizorul baronesei Angela Burnett-Coutts, mare colecționară de artă, despre care regele Eduard al VII-lea afirma că „după mama, este cea mai remarcabilă femeie din regat”⁴ și deci, tot mai aproape de Curtea regală britanică. Datorită susținerii acestora și protecției Lordului Melbourne, Healy se înscrie la *Royal Academy* din Londra, unde continuă studiul picturii atât de brusc întrerupt, cu celebrul pictor romantic englez, Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

Excentric, mizantrop și xenofob, Turner se dovedește a fi un maestru capricios. Însă pune bazele unei noi școli naționale de peisagistică, prin care avea să revoluționeze pictura. Deși Healy nu va excela niciodată ca peisagist, se va impune fără îndoială drept unul dintre cei mai mari portretiști ai epocii sale.

² G. P. A. Healy, *Reminiscences of a Portrait Painter*, Chicago, 1894.

³ Marie de Mare, *G.P. A. Healy. An Intimate Chronicle of the Nineteenth Century*, New York, 1954, p. 32.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

Dornic de noi experiențe, Healy vizitează Franța și Elveția în intervalul 1837 - ianuarie 1838, ducând o existență simplă și realizând schițe realiste ale vieții pitorești provinciale. Revenit la Londra, deschide un atelier în *Fitzroy Square*, în vecinătatea locuinței peisagistului englez John Constable (1776-1837). În anul 1838, realizează portretul contesei de Essex și intră sub protecția ducelui de Sutherland, care îi recomandă candidatura în *Royal Academy*. În același an, este admis cu studiul în creion al unui cap, studiu considerat „a fi pictat într-o manieră fermă, cu talent și în culori adecvate”⁵.

În iunie 1838, Healy este invitat să participe la ceremoniile încoronării Reginei Victoria a Regatului Unit, în catedrala de la Westminster. Republican convins și cu vederi profund liberale, Healy privește evenimentul cu detașare: „S-a întâmplat să fiu la Londra în primăvara lui 1838 și să asist la ceremoniile de încoronare ale reginei Victoria din 25 aprilie⁶. A fost un moment măreț și toate țările au fost reprezentate. Printre invitați, mareșalul Soult, care îl reprezenta pe suveranul său, Ludovic-Filip și care părea plin de interes și admirație. Era extrem de bogat și guvernul lui nu a cruțat nici un efort menit să-l facă să arate cât se poate de impunător. Dar interesul manifestat față de delegația lui Soult se datora mai ales felului în care fusese primit de vechiul său adversar, ducele de Wellington. [...]. În timpul lui Ludovic-Filip a devenit ministru de război și a fost ales de rege – asemenea nouă – să îl reprezinte la încoronarea tinerei regine engleze”⁷.

După încoronare, Healy vizitează orașele Bruxelles, Amsterdam, Anvers și Haga, unde se familiarizează cu arta coloșilor picturii olandeze și flamande, mai ales cu Rembrandt și Rubens⁸, pentru care manifestă a deosebită afinitate.

La 23 iulie 1839, Healy se căsătorește la Londra cu Louisa Phipps. Tânărul cuplu se stabilește la Paris, într-un mic apartament din Cartierul Latin⁹, situat nu departe de Grădina Luxembourg. În același an este invitat la Palatul Tuileries de către regele Ludovic-Filip, al cărui pictor oficial avea să devină pentru aproape un deceniu. Diferențele ideologice nu îl împiedică pe artist să aprecieze simplitatea acestui suveran, pe care îl privește ca pe un republican rătăcit în monarhie: „Regele vorbea engleza, folosind-o nu numai corect, dar cunoscând și expresiile uzuale. Era simplu, natural, cordial, plin de simpatie pentru americani și amintindu-și de șederea în America cu plăcere”¹⁰. În memoriile sale, Healy relatează un episod emblematic atât pentru metoda sa de lucru – extrem de precisă –, cât și pentru cordialitatea relației cu suveranul: „Înainte să încep portretul, m-am apropiat de rege ca să îi iau dimensiunile feței cu ajutorul unui compas. Unul dintre curteni, văzând lama de oțel din mâna mea, a tăbărât pe mine și m-a îmbrâncit. Cu un zâmbet, Ludovic-Filip a spus: *O fi domnul Healy republican, dar este și american. Sunt în deplină siguranță cu el*”¹¹.

Cu această ocazie, realizează o serie de portrete: în anul 1839, avea să primească medalia de bronz la Salonul Francez, pentru portretul generalului Cass. În 1839-1840, pictează primul portret al regelui Ludovic-Filip și pe cel al mareșalului Soult, expus la *Royal Academy* din Londra. În anul 1840, Ludovic-Filip îi cere artistului să realizeze o serie de copii după portrete din pinacoteca regală britanică pentru galeria amenajată la Palatul Versailles, transformat în muzeu.

Printr-o scrisoare, Regele Franței îl recomandă Reginei Victoria, care îi permite accesul în Castelul Windsor. Pictorul petrece astfel două luni în Anglia, unde realizează câteva schițe ale reședinței și desigur, copii după artiștii colecției regale. Întâlnirea cu Regina Victoria are loc o singură dată, în Galeria Waterloo¹². Tânăra suverană observă asemănarea izbitoare dintre copii și originale, dar nu pare impresionată de talentul artistului american. La rândul lui, Healy critică atitudinea de superioritate a Reginei, pe care o compară defavorabil cu protectorul său regal: „Am avut ocazia, în timp ce lucram în așa-numita *Galerie Waterloo* – al cărei nume a fost schimbat între timp în *Galerie Napoleon III* – să observ diferența de etichetă între cele două curți. Ludovic-Filip nu considera niciodată că ar fi sub demnitatea lui de rege să fie amabil și politicos. Regina Victoria a ezitat să i se adreseze unui oarecare fără rang”¹³. Crescut în mentalitatea liberală americană, Healy nu poate înțelege restricțiile impuse de protocol: „Mărturisesc că tot sângele meu american mi-a fiert în vene!”¹⁴.

⁵ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 58.

⁶ În realitate, încoronarea a avut loc la 28 iunie 1838.

⁷ G. P. A. Healy, *Reminiscences of a Portrait Painter*, Chicago, 1894, p. 167-168.

⁸ *Ibidem*, p. 170: „[...] pentru mine Rubens este regele pictorilor”.

⁹ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰ G. P. A. Healy, *op. cit.*, p. 118.

¹¹ *Ibidem*, p. 117-118.

¹² Marie de Mare, *op. cit.*, p. 85-86.

¹³ G. P. A. Healy, *op. cit.*, p. 122-123.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

În ciuda disprețului suveranei, succesul londonez al lui Healy este atât de mare, încât e supranumit de presă „Lawrence al Americii”¹⁵. Tot acum, pe lângă aristocrații care îi comandă portrete, se numără și câteva genii ale condeului, precum Hawthorne, Thackeray și Longfellow.

Revenit la Paris în anul 1841, după interludiul englezesc, Healy achiziționează o nouă locuință pe malul drept al Senei. Clientela sa devine tot mai numeroasă: în anul 1841, pictează portretul lui François Guizot, primul-ministru al Franței și biograful lui George Washington, pentru care este plătit din bani publici. Expus la *National Institute*, lucrarea este considerată o capodoperă, iar autorul, felicitat în cotidianul *The Daily National Intelligencer*.

În anul 1846, Galeria de la Versailles, unde sunt expuse pânzele „englezești” ale lui Healy, este deschisă publicului larg. În ciuda succesului, artistul intenționează să depășească faza copiilor și să dea lovitură cu o pânză originală de mare forță. Momentul mult așteptat se apropie: între anii 1848-1855, Healy execută lucrarea intitulată „Benjamin Franklin în fața regelui Ludovic al XVI-lea”, pentru care obține cea mai importantă medalie la Expoziția Universală de la Londra din 1855.

În aprilie 1842, Healy este invitat la Casa Albă, unde i se face o primire triumfală. Aici copiază celebrul portret al lui George Washington pictat de Thomas Stuart. Vizita sa este semnalată de mari cotidiane americane, precum *The Daily National Intelligencer*, *Public Ledger*, *Niles Register*¹⁶. În același an, primește din partea *National Institute* comanda realizării unor portrete ale descendenților eroilor Războiului de Independență american. În anul 1843, activitatea sa este răsplătită și în America, artistul devenind membru de onoare al *National Academy of Design*.

Între anii 1844-1848, pendulează între Paris și America, unde revine însoțit de prietenul său, Dubourjal și pictează portretul generalului Jackson, precum și celebra „Scenă a Senatului american, din 1830”, în care se confruntă senatorul statului Massachusetts, Daniel Webster cu cel al statului Carolina de Sud, Robert Hayne, în problema spinoasă a tarifelor protecționiste. În ciuda rezervelor exprimate de o parte a colegilor de breaslă față de lucrare, Healy avea să scrie în jurnal: „oricât de criticată ar fi pânza aceasta, pot cel puțin afirma că a fost pictată cu sinceritate și respect pentru adevăr. Fiecare personaj din această lucrare este un portret în sine”¹⁷.

Reîntors în Franța proclamată Republică în iulie 1848 și condusă de prințul-președinte Napoleon, Healy se stabilește lângă Versailles, unde continuă să lucreze. Relațiile sale cu viitorul împărat al Franței, Napoleon al III-lea sunt distante. Abia instalat, noul suveran îi preferă pe Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) și pe Jean Hippolyte Flandrin (1809 – 1864). După efemerul interval republican, artistul resimte din plin șocul loviturii de stat din 28 noiembrie 1852 și se concentrează tot mai mult către piața de artă americană.

În anul 1856, se stabilește în Statele Unite, mai întâi la Boston, apoi la Chicago. Primește comenzi în Boston, Philadelphia, New Orleans și expune la Chicago și New York. În timpul Războiului de secesiune (1861-1865), călătorește la Washington, unde pictează portrete ale generalilor și membrilor cabinetului prezidențial.

Neobosit peregrin, Healy revine în Europa și deschide un atelier la Roma, în perioada 1867-1872, unde realizează primele schițe ale unei pânze de mari dimensiuni, pe care o intitulează „The Peacemakers”. Expusă la Washington D. C., un an mai târziu, pânza înfățișează întâlnirea eroilor Războiului Civil american, din martie 1865, care a pus capăt ostilităților dintre nord și sud: „Către sfârșitul războiului, mi-a trecut prin minte să realizez un tabloul pe care să îl numesc *Pacifictorii*. Îi reprezintă pe Lincoln, Grant, Sherman și Porter la bordul vasului *River Queen* discutând condițiile păcii. Am realizat schițele acestei pânze în America, dar am pictat-o câțiva ani mai târziu la Roma. A fost arsă din păcate, în anul 1892, când Clubul *Calumet* din Chicago a pierit în flăcări”¹⁸. În jurnalul său, amiralul Porter, unul dintre personajele tabloului, menționează numele artistului american, căruia îi omagiază lucrarea.

Aflat la vârsta maturității sale artistice, Healy ajunge în vizorul papei Pius al IX-lea, care îi comandă portretul, după ce află că artistul începuse să îl schițeze deja din memorie: „Am fost primit într-o dimineață în biblioteca papei Pius al IX-lea. [...]. Papa era îmbrăcat în veșminte albe și purta pantofi purpurii; avea părul cărunt, fața palidă, privirea luminoasă, era calm și știa să guste o glumă bună. Deși un model destul de ascultător,

¹⁵ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁷ G. P. A. Healy, *op. cit.*, p. 166.

¹⁸ G. P. A. Healy, *op. cit.*, p. 70.

era uneori neastâmpărat și curios să vadă ce face pictorul. Odată s-a ridicat de pe scaun și s-a uitat peste umărul meu. [...] Am exclamat pe loc: *Rog pe Sfinția Sa să ia loc!* Papa a râs și a spus: *Sunt obișnuit să dau ordine, nu să le primesc. Însă, observă, domnule Healy, că știu și să ascult și s-a așezat cuminte pe scaun*”¹⁹.

La Roma îi cunoaște pe Liszt – căruia îi pictează portretul – și pe Cosima Wagner și asistă la căsătoria acestora. Atelierul său este vizitat pe rând de prințesa de Oldenburg, nefericita logodnică a ducelui de Weimar, de ducele de Nassau și desigur, de Principesa Elisabeta de Wied.

Între anii 1872 și 1892, trăiește între Paris și Chicago. Îndrăgostit de *Orașul luminilor*, Healy salută căderea celui de-al doilea Imperiu francez și instalarea celei de-a Treia Republici și revine aici ori de câte ori numărul comenzilor sale i-o permite, realizând o serie de portrete ale conducătorilor noului regim. Healy compune acum seria portretelor lui Thiers, Gambetta, Jules Simon și Victor Cousin.

Cu doi ani înainte de dispariție, se stabilește definitiv la Chicago. Se stinge din viață la 24 iunie 1894, lăsând în urma sa o operă vastă, peste 500 de portrete și jurnalul unei vieți, al cărei motto a fost fără îndoială, „Arta nu are nevoie de cetățenie!”²⁰.

Printre numeroasele sale portrete se numără și cele comandate de primul cuplu regal al României, precum și de câțiva aristocrați români, dintre care am identificat portretul lui Scarlat Kretzulescu. După o analiză atentă a jurnalului pictorului american și a biografiei scrise de Marie de Mare, am concluzionat că au existat peste 20 de pânze „românești” – așa cum vom încerca să demonstrăm în continuare –, dintre care 14 identificate de noi, astfel: cinci se păstrează în colecția Muzeului Național Peleş, alte cinci, la Muzeul de Artă al României, unul, la Muzeul Municipiului București și alte trei, în colecții particulare din Germania. Aceste lucrări au fost realizate cu ocazia celor două vizite în România, în anii 1872 și 1881, la Sinaia și București, dar și în străinătate, la Roma și Paris, de unde au fost expediate comandatarilor.

Prima lucrare din seria portretelor lui G.P.A. Healy este cea de la Roma, din primăvara anului 1872. (Fig. 1) Despre aceasta, ca și despre traseul artistic al lui Healy, în general, scria istoricul de artă ieșean Dumitru Vitcu remarcabilul articol intitulat „Un artist american și modelul său românesc (Memorialistica unui portret)” și publicat în „Biografie și studii românești” (“Biography and Romanian Studies”), în anul 1998, unul dintre puținele – dacă nu singurul – dedicat, după 1990, pictorului american și însemnărilor sale despre România²¹.

Contextul întâlnirii dintre artist și viitoarea Regină a României este prezentat pe larg atât în autobiografia lui Healy, cât și în lucrarea scrisă de Marie de Mare. Tânăra Principesă de Wied ajunge în vizorul artistului prin intermediul Ducelui de Weimar, comandatarul portretului Prințesei de Oldenburg. Cu această ocazie, aflăm că Elisabeta, implicată mai târziu în intriga căsătoriei Principelui Ferdinand cu Elena Văcărescu, nu făcuse atunci decât să recidiveze: „În 1871 – avea să scrie Marie de Mare –, o tânără și frumoasă fată, Prințesa de Oldenburg, i-a pozat lui Healy pentru un portret destinat logodnicului său, Ducele de Weimar. I-a mărturisit pictorului că-și detesta viitorul soț! Americanul a fost șocat de faptul că în secolul al XIX-lea ar mai exista atâta tiranie în problema căsătoriei și într-un glas cu fascinanta Elisabeta, Prințesă de România, a sfătuit-o să îi mărturisească cât mai grabnic tatălui ei oroarea față de logodnic. Ruperea logodnei în ajunul căsătoriei a stârnit mare scandal”²².

La rândul lui, artistul scria în memoriile sale: „Dacă vizitele Ducelui de Weimar în atelierul meu nu erau întotdeauna foarte plăcute, altă vizitatoare era așteptată cum aștepți răsăritul soarelui. Aceasta era o verișoară a tinerei Prințese de Oldenburg, atât de specială și încântătoare Prințesă de România, viitoarea Regină a țării. Fusese trimisă la Roma pentru a-și îngriji sănătatea²³ și era minunat tot ce spunea; îmi plăcea la fel de tare detașarea ei față de eticheta curții, ca și modul în care le aducea la disperare din acest motiv pe doamna de onoare și camerista, care o însoțeau. Înainte ca portretul verișoarei sale să fie terminat, Prințesa de România l-a comandat pe al său, ca o surpriză pentru soț”²⁴.

¹⁹ *Ibidem*, p. 136-137.

²⁰ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 6.

²¹ Dumitru Vitcu, *Un artist american și modelul său românesc (Memorialistica unui portret)* în „Biografie și studii românești” (“Biography and Romanian Studies”), Iași, Oxford, Portland, editor Kurt W. Treptow, 1998, p. 365-372.

²² Marie de Mare, *op. cit.*, p. 263.

²³ *Ibidem*, Din lucrarea lui Marie de Mare, p. 263, aflăm adevăratul motiv pentru care Elisabeta se afla la Roma și pe care artistul îl trece sub tăcere, dintr-o firească pudoare: „De-a lungul lucrului la tablou, artistul a aflat că Prințesa Elisabeta era la Roma ca să se recupereze după naștere și a încurajat-o pe tânăra mamă să vorbească despre adorabila fetiță, pentru că de fiecare dată când rostea numele micii Maria față de se lumina de infinită iubire – o natură sensibilă, prea sensibilă pentru procesele și intrigile țesute în jurul tronului. Odată portretul Prințesei Elisabeta terminat, George Healy era pe val...”²³.

²⁴ G.P.A. Healy, *op. cit.*, p. 126.

Acesta este celebrul portret în costum popular, aflat în colecția Muzeului Național Peleş, pe care artistul și-a pus semnătura cu roșu în colțul din dreapta jos „G.P.A. Healy Pixit. Roma. 1872”, iar pe verso, inscripția în limba română: „Elisabetha Doamna la vârsta de 28 ani. 1872. Roma”. Realizată în mărime naturală, pânza impresionează datorită asemănării izbitoare cu originalul și a cromaticii inspirate. În prim plan, figura Principesei se proiectează grațioasă pe fundalul natural, compus din liziera unei păduri de brazi, dincolo de care – printr-o savantă mânuire a clarobscurului, – crestele montane se confundă cu siluetele fantomatice ale norilor. „Am pictat-o în costum popular – avea să-și amintească Healy –, el consta într-un fel de cămașă brodată, cu mâneci lungi, vapoase, ilic, fotă roșie brodată cu aur, ghetete roșii și un văl transparent acoperind întregul costum, brodat de asemenea, în roșu și aur. Costumul i se potrivea mănușă; figura sa expansivă era aproape perfectă, singurul defect fiind o frunte prea înaltă. Încă de pe atunci își purta părul după moda de azi, în onduleuri scurte, pentru ca acest mic defect să fie camuflat”²⁵.

Elisabeta adaugă ingeniosului costum popular o salbă din aur în jurul gâtului și o paftă aurită, întrevăzută discret printre încheieturile fine ale mâinilor sale, care îi plăcuseră atât de mult Principelui în momentul primelor lor întâlniri și despre care scria plină de admirație și Elena Văcărescu. Privit inițial ca un inocent cadou destinat Principelui Carol, portretul a devenit în ultimele decenii subiectul unor noi cercetări istoriografice, care reevaluează rolul și locul Principesei Elisabeta în contextul monarhiei române²⁶. Potrivit acestora, portretul reprezintă o declarație politică de adeziune a tinerei monarhii românești față de românii aflați dincolo de granițele naționale, în special de românii din Balcani, care luptau pentru dobândirea drepturilor lor. Așa s-ar explica atât costumul, dominat cromatic de culoarea roșu, specifică mai degrabă zonei sud-dunărene, precum și prezența paftalei, care – deși a circulat și în spațiul nord-dunărean – s-a impus mai puțin în teritoriile românești²⁷.

Acest portret a fost inclus în *Catalogul de obiecte ce figurează la Esposițiunea Publică din 1873*, editat cu ocazia vernisajului expoziției Amicilor Belle-Artelor din 1 ianuarie 1873 și apare la loc de cinste în expoziție, într-o ramă impozantă din lemn, sculptată de artistul german Martin Stöhr, decoratorul șef al Casei Principelui Carol.

În anul 1873, această pânză îi servește artistului drept model pentru două portrete bust, de mici dimensiuni, identificate la Muzeul Național de Artă al României, precum și într-o colecție particulară din Germania. (Fig. 2) În anul 1881, reia în întregime pânza pictată la Roma în primăvara lui 1872, cu subtile diferențe de expresie și cu modificarea peisajului din fundal. De asemenea, chipul Elisabetei câștigă în maturitate. Despre această pânză, Carol avea să scrie în jurnal, miercuri, 4/16 februarie 1881: „[...] Ora 9 ½ primit pe Healy, care se apucă îndată de pictat. Elisabeta în costum național din anii mai vechi. [...]”²⁸. La 21 martie, Healy nu terminase acest portret și îngrijorat nota în jurnal: „5.30 dimineața. Ieri am lucrat toată ziua la portretul Reginei. Mai sunt încă multe de făcut dacă vreau să plec mâine”²⁹. Păstrată în depozitele Muzeului Național de Artă al României, pânza – semnată și datată în colțul dreapta jos cu roșu „G.P.A. Healy. 1881”, necesită ample lucrări de restaurare. Această variantă târzie a portretului pictat la Roma este reprodușă în ediția *princeps* a memoriilor lui Healy.

Ședințele petrecute în atelierul artistului vor pune bazele unei prietenii de suflet, pe care timpul și distanța nu aveau să o dezmință. De Elisabeta, îl leagă în special, pasiunea comună pentru muzică și literatură. Healy rămâne toată viața un meloman, îndrăgostit mai cu seamă de operetă și are o mare afinitate pentru poezi. El apreciază simplitatea, veselia și lipsa de etichetă a Elisabetei, precum și dedicația sa față de țara de adopție: „Mi-a povestit, în timpul lungilor ședințe, totul despre viața ei de familie; despre *Carl*, soțul său, despre adorabila sa fetiță, – atât de devreme, vai, luată dintre noi; despre interesul ei față de patria adoptivă și despre dorința de a face tot ce e omenește posibil pentru fericirea poporului ei”³⁰. Admirația artistului pentru viitoarea Regină a României este totală: „Cred că cel care a reușit să o cunoască pe Regina României va fi de acord cu mine că nici o femeie nu a fost vreodată mai specială, mai rafinată, mai caldă, politicoasă, miloasă, mai îndrăgostită de tot ce e pur și nobil; și dacă aceste trăsături se regăsesc în portretul ei, cred că omagiul pictorului american nu-i va dispăcea”³¹.

²⁵ G.P.A. Healy, *op.cit.*, p. 127.

²⁶ Vezi, pe larg, Silvia Irina Zimmermann, *Regele Carol I în opera Reginei Elisabeta*, București, Ed. Curtea Veche, 2014. Cartea este o demonstrație a acestei idei, pe baza citatelor din scrierile Reginei Elisabeta.

²⁷ *Podoabe din trecut. Colecția de paftale a Muzeului Național de Artă al României*, București, Editura Muzeul Național de Artă al României, 2015, p. 16-17.

²⁸ Carol I al României, *Jurnal*, vol. I (1881-1887), Ed. Polirom, Iași, 2007, p. 50.

²⁹ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 284.

³⁰ G.P.A. Healy, *op. cit.*, p. 128.

³¹ *Ibidem*, p. 129.

Ca de fiecare dată în relațiile sale cu înalta societate, pe Healy îl impresionează umanitatea pură, simplitatea și bucuria gestului firesc: „De-a lungul ședințelor, Prințesa s-a interesat de membrii familiei mele. [...] am îndrăznit să spun că dacă dorește să-i facă o favoare pictorului său și să ia prânzul în casa lui, îi va prezenta atunci și familia. *Aș fi atât de încântată să iau prânzul cu dumneavoastră, domnule Healy, mi-ar plăcea foarte tare!* Și chiar mi s-a părut foarte încântată de prânz și de absența totală a etichetei și protocolului, iar plăcerea a fost reciprocă. Mă tem doar că doamna ei de onoare a suferit cumplit. Prințesa era atât de veselă, de fericită, de încântată de muzica unui laureat al *Grand Prix de Rome* venit de la Villa Medici³², atât de plină de admirație față de frumusețea femeilor noastre americane de la țară, încât renunșasem complet la etichetă”³³.

În iulie 1872, Prințesa Elisabeta îi semnalează artistului printr-o telegramă, primirea mult așteptatului portret început la Roma. La 2 iulie, pânza ajunge la Sinaia, iar Prințesa își exprimă în cuvinte pline de entuziasm admirația față de arta pictorului american: „[...] Prințul se afla la București pentru câteva zile când am primit vestea sosirii *mele!* Nu-mi pot descrie în cuvinte bucuria! Nimic nu se compară cu momentul în care am văzut cutia tabloului transportată pe dealul Mănăstirii. Toată lumea s-a adunat să desfacă șuruburile. Câteva ore mai târziu, a sosit Principele; el a deschis-o singur și încremenind a rostit: *Cine a făcut-o?* Niciodată nu a fost mai uimit; unii au mărturisit că nu l-au mai văzut atât de încântat. El este din fire rezervat; cu toate astea, s-a luminat la față și de la orele șapte până către miezul nopții a privit continuu lucrarea. A spus că îi place din ce în ce mai tare”³⁴. Momentul acesta este consemnat și în *Memoriile Regelui Carol I de un martor ocular*, la 28 iunie/10 iulie: „Principele vine înapoi de la București la Sinaia, unde principesa îl surprinde plăcut cu frumosul ei portret în mărime naturală și în costum național, pe care ea l-a pus de l-a pictat la Roma”³⁵.

Tot din epistola Elisabetei aflăm că – după discuții cu mareșalul Palatului, George Filipescu – s-a hotărât primirea artistului nu la București, ci – în ciuda condițiilor improvizate de viață – la Sinaia, în chiliile mănăstirii. Tot acum, Elisabeta îi propune lui Healy să execute portretul Prințesei Mărioara, pe care o descrie cu nespūsă căldură maternă: „Pe măsură ce crește se face tot mai frumoasă, raza noastră de soare. Mi-aș dori să o vezi trezindu-se dimineața cu obrazii fragezi și cu cârlionții ca aurul, ciufuliți, întinsă pe covor ca să sărute razele de soare, iar soarele răsplătind-o cu un halou de lumină în jurul chipului!”³⁶.

Telegrama este succedată de invitația oficială a Principele Carol, din august 1872. În monografia dedicată Castelului Peleş, Mihai Haret menționează la rândul său, prezența portretistului la Sinaia, în chiliile mănăstirii, acolo unde familia regală și-a petrecut verile până în anul 1881, când s-a mutat la Foișor: „Tot în vara aceea, în afară de alți numeroși vizitatori, a fost la curtea princiară și pictorul american, Healy, cel care făcuse la Roma unul din portretele în ulei ale Prințesei Elisabeta, care se găsește și azi expus în Castelul Peleş”³⁷.

Healy ajunge de la București la Sinaia cu trenul, unde este întâmpinat cu căldură de către Elisabeta. Cu această ocazie, realizează cel puțin cinci tablouri, două portrete ale Principei Carol, un portret bust al Prințesei Elisabeta, portretul Mărioarei și pe cel al celor două Prințese, Elisabeta și Mărioara: „În 1872” – avea să noteze artistul în jurnal – „am fost chemat în România de către Prinț; și am rămas la curte câteva luni pictând portrete variate ale Prințului, ale soției sale și ale frumoasei lor fiice, care a murit curând după aceea”³⁸. Totodată, Carol îi scria la 26 septembrie/8 octombrie 1872, viitorului împărat al Germaniei, Frederic al III-lea: „În timpul de față, ne bucurăm de prezența unui pictor american eminent, Mr. Healy, care a pictat în Roma pe Elisabeta – un tablou pentru mine – și pe care l-am chemat ca să facă și alte portrete ale noastre și ale copilei. Talentul său distins îl pune deasupra lui Winterhalter. E un om mai în etate, stabilit în Franța, unde l-a pictat pe Louis-Philippe. Acum locuiește la Roma”³⁹. La 10/22 august 1872, consemna în memoriile sale anonime: „Afară de mulți alți vizitatori, a venit la suverani și pictorul american Healy, care a pictat în Roma portretul în ulei al prințesei Elisabeta; principele Carol are de gând a lăsa să i se facă și lui portretul”⁴⁰.

³² Marie de Mare, *op. cit.*, p. 263: Acea seară a rămas pentru toți una dintre cele mai încântătoare, mai profunde amintiri din Roma. Au discutat îndelung, bucurându-se de o masă bună, și la final, talentatul compozitor de la Villa Medici, Charles Lefebvre, i-a fermecat cu compozițiile sale atât de sensibile. La lumina lumânărilor, tânăra femeie stătea așezată pe podea lângă foc, ascultând cu emoție „Sonata lunii”, Elisabeta ținând mâna Mariei [una dintre fiicele artistului] și marcând fiecare schimbare de ton printr-o bătaie cu degetul”.

³³ G.P.A. Healy, *op. cit.*, p. 130-131.

³⁴ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 263.

³⁵ *Memoriile Regelui Carol I de un martor ocular*, vol. II, București, Ed. Scripta, 1993, p. 241.

³⁶ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 263-264.

³⁷ Mihai Haret, *Castel Peleş*, 1924, p. 14.

³⁸ G. P. A. Healy, *op. cit.*, p. 131.

³⁹ *Memoriile Regelui Carol I de un martor ocular ...*, vol. II, p. 248.

⁴⁰ *Ibidem*, vol. II, p. 244.

Deși dispune de un așa-zis atelier, de cele mai multe ori, Healy preferă să picteze în natură. În memoriile sale, scria: „Regele construisese acolo un palat frumos la baza munților împăduriți; dar când am ajuns prima dată la Sinaia, palatul era în stadiul de proiect, iar noi eram cazați pe cât posibil – nu foarte bine, e adevărat – într-o veche mănăstire, unde am întâmpinat câteva dificultăți în găsirea unui spațiu destinat picturii. Dar am lucrat foarte bine în aer liber”⁴¹.

Din intervalul celor aproape patru luni petrecute în România – din august până către sfârșitul lunii noiembrie 1872 – datează câteva scrisori ale artistului, expediate soției sale, în care relatează cu lux de amănunte momentele petrecute departe de familie: „Draga mea: am dormit bine azi-noapte. Am început o schiță a capului Principesei. Ea a pozat de la două până la cinci și jumătate: apoi a trebuit să plece și să se pregătească pentru prânz. După prânz, președintele Camerei deputaților a fost anunțat și împreună cu alți prieteni, am mers să le arăt portretul Principesei, care le-a plăcut tare mult [...]”⁴².

La 22 august 1872, aflăm printr-o altă scrisoare că, în afara orelor lungi petrecute în fața șevaletului, Healy era invitat să ia parte la petrecerile Curții: „În general, m-am odihnit foarte bine! Mă trezesc foarte devreme, dar nu mă ridic din pat până la cinci și jumătate (cinci dimineața, desigur). [...] Am fost nevoit să dansez aseară. Două sau trei doamne m-au invitat la vals, dar am refuzat. Totuși, când s-a ajuns la galop, Principesa m-a invitat și m-am conformat. *Grozav! Dansezi foarte bine, domnule Healy!* Și Principele a aplaudat: *Bravo, domnule Healy!*”⁴³.

În aceeași scrisoare, Healy adaugă: „[...] Primarul Bucureștiului a venit la prânz și i-am promis să-i fac portretul [...]”⁴⁴. Artistul își îndeplinește promisiunea și realizează portretul lui Scarlat Kretzulescu, vremelnicul primar al capitalei (mai 1871-decembrie 1872), portret care se păstrează în patrimoniul Muzeului Municipiului București. Către acesta, bănuim că l-a atras în special orientarea sa politică liberală și deschiderea pe care o avea către lumea pariziană. În redingotă neagră, cu barbă și mustață *à la Napoleon III*, lucrarea impresionează prin sobrietate și distincție (Fig. 3).

Încă din primele zile, Healy realizează portretul Principesei Elisabeta cu Principesa Maria, aflat în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României. (Fig.4) Despre această pânză, Healy avea să scrie: „Am pictat portretul miciei principese, nu la București, ci în munți, la Sinaia, unde curtea se stabilea în lunile călduroase”⁴⁵. „Mica principesă este reprezentată stând pe o stâncă în pădure; și mama ei, îmbrăcată în costumul național, pe care îl purta în mod curent, apare în spatele copilului, pe jumătate ascunsă de fetiță”⁴⁶.

Marie de Mare menționează și ea acest tablou: „Micuța Maria cea cu părul de aur îl simpatiza pe artist și i se așeza de bunăvoie pe genunchi; nu se plictisea niciodată și se dovedea a fi un model vesel. Printre stânci și copaci, din poala mamei sale, copilul îl urmărea peste tot cu privirea. Ca și în celelalte portrete, Principesa purta costum popular românesc”⁴⁷.

Așa cum rezultă din memoriile pictorului, Healy a realizat schițele nu doar al unuia, ci a cel puțin două portrete ale Principesei Mărioara. După o zi fără răgaz, artistul scria: „La un moment dat, micuța s-a așezat curmeziș pe scaun într-o postură atât de grațioasă, încât imediat am desenat-o. Este mult mai reușită decât în cealaltă. Când am terminat pictura, i-am mulțumit tatălui său pentru toată bucuria pe care am simțit-o în timp ce lucram. Mi-a răspuns: *Bucuria voastră este scurtă, dar a mea va dura atât cât voi trăi*”⁴⁸.

Healy este invitat să participe la sărbătorirea Mărioarei și îi revine chiar și rolul principal în ritualul care însoțește aniversarea: „Cu ocazia zilei de naștere a Principesei, care împlinea doi ani, potrivit unui străvechi obicei al locului, participantul cel mai în vârstă trebuia să rupă în două turta deasupra capului copilei. În scrisoarea din aceea zi, artistul a descris dezamăgirea oaspeților: *Prințesa Ghica a exclamat: O, Alteță, cine este cea mai vârstnică persoană de aici? Ministrul de război a spus că era născut în anul 1816, următorul, în 1818, dar eu a trebuit să o fac, eram născut în anul 1813!*”⁴⁹. Episodul are loc la data de 27 august/8 septembrie și este menționat de către Principele Carol, în memoriile sale: „Aniversarea nașterii miciei prințese e sărbătorită, ca și anul trecut, prin ceremonia turtei frânte deasupra capului ei bălai, cu muzică, cântece și foc de artificii. Fetița primește felicitările cu o grație copilărească și o veselie fermecătoare”⁵⁰.

⁴¹ G.P.A. Healy, *op. cit.*, p. 131-132.

⁴² Marie de Mare, *op. cit.*, p. 266.

⁴³ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 266.

⁴⁵ G. P. A. Healy, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁶ G. P. A. Healy, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁷ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁹ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 267.

⁵⁰ *Memoriile regelui Carol I ...* vol. VII, p. 8.

Conform însemnărilor lui Carol, artistul a terminat primul portret al Mărioarei cu Elisabeta înainte de 6/18 octombrie 1872, iar pe următorul probabil, în cursul lunii noiembrie. La 6/18 octombrie, acesta scria: „La Sinaia îi face o plăcută surpriză portretul în ulei al fetei lui, înfățișată în brațele principesei pe un bloc de stânci al văii Peleşului, pictat de Healy”⁵¹.

Totodată, deducem că Healy realiza separat de portret schița peisajului, după care le asambla într-o singură pânză, conștient probabil de limitele sale ca peisagist, dar totodată extrem de scrupulos ca artist și influențat, desigur, de teoriile revoluționare ale lui Turner. La 1 octombrie, Healy scria: „Ieri, am făcut una dintre cele mai bune schițe ale mele. Nu am întâmpinat nici un obstacol, chiar dacă vântul a suflat cu putere; am așezat cuțitul cu care lucrez pe trunchiul unui copac; apoi i-am cerut unui soldat să-mi țină pânza în timp ce pictam. Când a obosit, un coleg l-a înlocuit. Am lucrat aproape două ore în picioare, apoi a trebuit să mă așez. Din fericire, furtuna a împodobit munții cu nori întunecați, al căror efect am putut să îl surprind pe pânză”⁵².

Într-o epistolă din 26 august 1872, Healy își mărturisește admirația față de Carol, dar și reținerea sa de orășean în fața provocărilor sportive la care cuplul îl supunea din când în când: „Îl găsesc pe Principe la fel de fermecător ca Principesa Elisabeta! Au petrecut alături de mine mare parte a zilei, iar eu, în loc să accept invitația lor la plimbare, am preferat în schimb să pictez o pânză”⁵³.

Din memoriile artistului, aflăm că trebuia să amâne terminarea portretelor Principelui Carol până la modificarea uniforme militare. Cu toate acestea, în patrimoniul Muzeului Național Peleş se găsește un portret bust al viitorului Rege, datat în colțul din dreapta sus cu roșu „1872”. (Fig. 5) Imortalizat pe pânză în semiprofil, tânărul Principe poartă cu mândrie uniformă de general de infanterie, mica ținută, în timp ce brațul drept, parțial pictat și îndoit, lasă la vedere șevaliera și verigheta. Pe pieptul mantalei, artistul a pictat câteva ordine, dintre care se disting ordinul Casei de Hohenzollern și ordinul Vulturul Roșu prusian.

Interesant este faptul că – așa cum putem concluziona din memoriile artistului – acest portret a fost terminat mult mai târziu, dar datat în anul începerii lui. Studiul început în 1872 i-a servit drept model un an mai târziu, când a realizat alte două portrete bust ale Principelui și care sunt – nimic mai mult – decât variațiuni pe aceeași temă ale portretului datat 1872. Cele trei portrete aproape identice se află în trei locații diferite: cel din 1872 – așa cum am menționat deja – la Muzeul Național Peleş, al doilea, la Muzeul Național de Artă al României (nesemnă și nedatat) și al treilea, într-o colecție particulară germană (semnat și datat stânga sus, cu negru: „G.P.A. Healy, 1873”). (Fig. 6) Mai mult decât atât, portretul trei sferturi al Regelui Carol I în uniformă de general de infanterie mica ținută, pictat în anul 1881, nu face decât să reia – într-o formă mult mai elaborată și la o altă scară – studiul inițial datat de artist „1872”.

Cu ocazia acestei vizite – așa cum reiese din corespondența pictorului –, câțiva oameni politici îi comandă o serie de portrete: „Ministrul de Război și Ministrul de externe m-au rugat să rămân ca să le pictez portretele. Le-am răspuns că este imposibil de această dată, dar că Alteța Sa m-a rugat să revin la vară, când aș fi încântat să le satisfac doleanțele”⁵⁴.

La 27 noiembrie, Principele Carol îi cere artistului să asiste la deschiderea lucrărilor Parlamentului, în sedință solemnă. În ciuda reținerii sale față de orice protocol, Healy savurează totuși momentul și admiră discursul suveranului: „Evenimentul s-a desfășurat cu multă demnitate. Principele îmi citise în prealabil, mesajul tronului, în limba franceză, așa că am putut să îmi imaginez cum suna în românește, o limbă foarte frumoasă. Ar fi trebuit să mă vezi în costum de gală într-una din acele trăsurile ale Curții, făcând reverențe celor pe lângă care treceam! Mareșalul strălucea tot în mătase aurită. Principele era îmbrăcat mult mai modest. Cât despre servitori, ei erau atât de eleganți, că abia i-am putut recunoaște”⁵⁵.

Prima parte a anului 1874 debutează cu evenimentul nefericit al dispariției miciei Principese Mărioara, care se stinge din viață la 9 aprilie în urma contractării unei scarlatine. Sensibil la durerea părinților, Healy le aduce cel mai frumos omagiu atunci când pictează – după o fotografie realizată de Franz Duschek, la 1872 – portretul de grup al Principesei Elisabeta cu Principesa Mărioara. Semnată și datată dreapta jos, cu roșu: „G.P.A. Healy. 1874”, pânza impresionează prin neconvenționalul posturii, ca și prin căldura transmisă de gestul tandru al apropierei mâinilor celor două personaje. Dominanța tonurilor reci – veșmintele Principeselor au fost pictate în nuanțe subtile de gri, iar peisajul din jur, în verde și griuri colorate, cu accente de ocru –, induce senzația de straniețe, de eteric, asociată în artă sentimentului morții. Chipul radios al Principesei Elisabeta din fotografia lui

⁵¹ *Ibidem*, p. 250.

⁵² Marie de Mare, *op. cit.*, p. 267.

⁵³ *Ibidem*, p. 267.

⁵⁴ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 268.

Duschek se metamorfozează sub pensula artistului și capătă accente tragice: privirea devine translucidă, paloarea, cadaverică, iar buzele se strâng într-un rictus dureros. Într-o ramă amplă, compusă din ghirlande de acant aurit, opera lui Martin Stöhr, pânza și-a găsit locul – fără să putem preciza cu exactitate perioada⁵⁶ – în Cabinetul de lucru al Regelui Carol I, unde poate fi admirată și astăzi. (Fig. 7, 8)

Înainte de a ajunge pentru a doua oară în România, Healy este invitat la Neuwied, în Germania, în anul 1880. Cu această ocazie, Regina României îi expediază artistului următoarea telegramă: „Neuwied, 19 august 1880/Sunteți binevenit aici pe 21 august. Vom fi fericiți să vă revedem. Vom sărbători împreună cea de-a 32 zi de naștere a fratelui meu. *Au-revoir*./Elisabeth”⁵⁷.

Episodul acesta este descris pe larg în jurnalul artistului, publicat de Marie de Mare: „Ieri am plecat din Wiesbaden în jurul orei opt. La stația din Neuwied ne-a așteptat trăsura. Ne-am oprit la Palatul Prințesei Dowager, cu care am avut o lungă discuție. După prânz, am avut muzică excelentă. Un tânăr tenor cu o voce frumoasă a interpretat cântece pe versurile Principesei (Carmen Sylva). Pe seară, 20 de cântăreți purtând torțe au poposit la intrarea în palat și au cântat în cinstea aniversării Principelui. El i-a poftit înăuntru și tânărul tenor a cântat din nou. O seară perfectă”⁵⁸.

A doua zi, Healy participă la o mare sărbătoare, în care cei prezenți s-au costumat în păsări și îngeri și au pornit în alai către un templu improvizat pe malul Rhinului. Acolo, tenorul a cântat din nou, iar Elisabeta i-a oferit fratelui său o carte scrisă și ilustrată de ea însăși. „Este o biografie a fratelui său decedat” – comentează Healy –, „i-au trebuit câțiva ani Principesei să o termine. Când Alteța Sa a primit volumul a plâns, asemenea mamei și surorii sale. Scena m-a emoționat ... De acolo, am mers în pădure. Am așezat peste tot pături și perne și am luat un prânz excelent. Am cântat și un pian în munți; au fost interpretate mai multe melodii frumoase, iar Prințesa [Elena] Bibescu a cântat câteva *Preludii* de Chopin. Doamnele purtau pitoreștile costume populare românești. Ele ar fi fost un bun material pentru un tablou”⁵⁹.

În lucrarea autobiografică publicată la Chicago în anul 1894, Healy consemnează participarea sa la evenimentul proclamării Regatului, la 14/26 martie 1881, eveniment immortalizat într-o fotografie oficială, unde apare și artistul. Sosește însă mai devreme în România, încă de la jumătatea lunii februarie și rămâne aici până la 1 aprilie 1881, cu cel puțin o pauză după 18 martie, când se înapoiază la Paris⁶⁰.

Prezența sa la eveniment s-a datorat prieteniei cu Regina, care îi expediasă în grabă o telegramă la Chicago. Pentru ea, artistul renunță la orice altă activitate, se imbarcă pe primul vas transatlantic și ajunge la București într-o săptămână. Este găzduit la Palatul regal din capitală, de unde expediază soției o scrisoare, la 16 februarie 1881: „De la Viena. „[...] La ora trei după-amiază am plecat către București, și ieri seară la ora nouă, baroneasa Witzleben și fiul său m-au întâmpinat la gară. Fostul meu servitor, Vincent m-a recunoscut imediat în mulțime”⁶¹.

Cu ocazia acestei ultime vizite, Healy realizează nu mai puțin de șapte portrete: trei pentru Regină și patru pentru Rege. În ciuda programului de lucru foarte încărcat, își găsește timp și pentru piața de artă din România, adresează încurajări tinerilor artiști și achiziționează câteva schițe inspirate ale lui Grigorescu, pictor recomandat, fără îndoială, de Regina Elisabeta, marea admiratoare a artistului național⁶².

Dată fiind cantitatea mare de comenzi, Healy este nevoit să lucreze în paralel la mai multe portrete. Prezența sa la Curte este semnalată și de Regele Carol, care îi scrie fratelui său, Leopold, din București, la 15/27 februarie 1881: „La ora actuală se află aici un pictor American, dl. Healy, care pictează tabloul meu pentru regimentul austriac și cel prusian. Îmi va face și un portret mare ca să-l expună la Salonul din Paris”⁶³. A doua zi, începe să schițeze acest din urmă portret, care – așa cum menționam deja – are ca inspirație portretele datate 1872 și 1873. Luni, 16/28 februarie, Carol scria în jurnal: [...] Dimineața pozat Healy, la un portret pe care îl face pentru expoziția de artă (Salonul) din Paris, portret până la genunchi[...]”⁶⁴.

⁵⁶ În volumul editat de Silvia Irina Zimmermann, *Poveștile Peșului*, București, Ed. Corint, 2016, p. 166-167, apare o fotografie a Cabinetului de lucru al Regelui Carol I, de la Castelul Peș, realizată de Maria Szöllösy pentru albumul „Castel Peș”, unde figurează o pânză realizată de Jean Lecomte du Nouÿ pentru Principesa Elisabeta. În monografia Castelului Peș, publicată în anul 1933, de către Tzigara-Samurcaș, p. 70, tabloul apare în fotografia de ansamblu a Sălii.

⁵⁷ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 281.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 281.

⁵⁹ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁰ Din jurnalul artistului reiese că a părăsit România la 1 aprilie 1881, în consecință, nu a participat la Încoronare. Carol I scria, la rândul lui în *Jurnal*, vol. I p. 58: „Miercuri, 18/30 martie [1881] La Healy, care pleacă din nou la Paris [...]”.

⁶¹ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 282-283.

⁶² *Ibidem*, p. 283.

⁶³ *Scrisorile Regelui Carol I din arhiva de la Sigmaringen, 1878-1905*, Ed. Paideia, 2011, p. 71.

⁶⁴ Carol I al României, *Jurnal*, vol. I, p. 52.



Fig. 1. Principesa Elisabeta în costum popular. Ulei pe pânză. Semnat, datat, localizat dreapta jos, cu roșu: „G.P.A. Healy Pixit. Roma. 1872”. Pe verso, inscripție în lb. română: „Elisabetha Doamna la vârsta de 28 ani. 1872.Roma”. 140 cm × 92 cm. Nr. inv.: 7300, P: 564, PS. 202. Muzeul Național Peleş. Fotografia realizată de fotografii Muzeului Național Peleş, Udvardi Arpad.



Fig. 2. Principesa Elisabeta. Ulei pe pânză, 1873. Nesemnat, nedatat. 52 cm × 42 cm. Colecție particulară, Germania. Fotografia a fost reprodusă după catalogul expoziției *Carmen Sylva. Eine Königin aus Neuwied*, Museum. Neuwied, 2016.



Fig. 3. Portretul lui Scarlat Kretzulescu. Ulei pe pânză, 1872. Nesemnat, nedatat. 59 cm × 74 cm. Nr. inv.: 99110. Muzeul Municipiului București. Fotografia realizată de fotografii Muzeului Municipiului București, Cristian Oprea.



Fig. 4. Principesa Elisabeta cu Principesa Mărioara. Ulei pe pânză. Semnat și datat cu roșu, jos, median „G. P. A. Healy. 1872”. 126 cm × 105,5 cm. Nr. inv. 9414 / 1448. Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 5. Principele Carol. Ulei pe pânză. Nesemnat, datat colțul stânga sus cu roșu „1872”. 73 cm × 60 cm. Nr. inv.: 15.555. Muzeul Național Peleş. Fotografia realizată de fotografii M.N.P., Udvardi Arpad.



Fig. 6. Principele Carol. Ulei pe pânză. Semnat și datat stânga sus, cu negru: „G. P. A. Healy, 1873”. 52 cm × 42 cm. Colecție particulară din Germania. Fotografia a fost reprodusă după catalogul expoziției *Carmen Sylva. Eine Königin aus Neuwied*, Museum. Neuwied, 2016.



Fig. 7. Principesa Elisabeta cu Principesa Mărioara. Ulei pe pânză. Semnat și datat dreapta jos, cu roșu: „G.P.A. Healy. 1874”. După o fotografie de Franz Duschek, 1872. 140 cm × 92 cm. Nr. inv.: 7287; PS: 189, PS: 202. Muzeul Național Peleş. Fotografie realizată de fotografii Muzeului Național Peleş, Udvardi Arpadi.



Fig. 8. Reproducere fotografică după Cabinetul de lucru al Regelui Carol I cu portretul lui Healy, 1933.



Fig. 9. Regele Carol I. Ulei pe pânză. 140 cm × 80 cm. Semnat, datat și localizat dreapta sus, cu roșu: „G.P.A. Healy. 1881. Bukarest. Mars 5 au Palais”. Nr. inv.: 7288; P: 562, PS: 190. Muzeul Național Peleş. Fotografie realizată de fotografii Muzeului Național Peleş, Udvardi Arpad.



Fig. 10. Regele Carol I în uniformă de călărași. Ulei pe pânză, Semnat și datat stânga jos cu roșu: „G. P: A. Healy.1881”. 180 cm × 125 cm. Nr. inv.: 11643; P: 412, PS: 41. Muzeul Național Peleş. Fotografie realizată de fotografii Muzeului Național Peleş, Udvardi Arpad.



Fig. 11. Regina Elisabeta cu tiară. Ulei pe pânză. Semnata și datată stânga sus, cu negru: „G.P.A. Healy. 1881”. 67,7 cm × 51,5 cm. După o fotografie de Franz Mandy de la 1870. Colecție particulară, Germania. Fotografia a fost reprodusă după catalogul expoziției *Carmen Sylva. Eine Königin aus Neuwied*, Museum. Neuwied, 2016.

Cum lesne putem deduce din jurnalul artistului, ședințele trebuie să fi fost interminabile. Pentru a le facilita, Elisabeta le ține adesea companie, fie brodând, fie citind din scrierile sale: „[...]Jea a scris un poem azi-dimineață, și văzând progresul făcut la portretul Principelui, și-a adus suveica și a rămas cu noi până la orele zece. A pretins că vizita i-a prins bine și că discuția noastră a inspirat-o”⁶⁵.

La rândul ei, Marie de Mare evocă tenacitatea pe care cei implicați o pun în efortul colectiv de finalizare a acestui portret: „Și-a dorit foarte tare să trimită la Salonul de la Paris, portretul Regelui României, dar timpul părea insuficient. Artistul și modelul se încurajau reciproc: regele a pozat mult timp, iar artistul a lucrat îndârjit! În fine, portretul a fost gata, apoi împachetat și imbarcat. Șeful de Poștă ne-a promis că va ajunge la Viena luni seara, pe 7 martie, de unde un impiegat îl va transporta la Paris”⁶⁶.

Pe un fundal neutru, realizat în nuanțe catifelate de ocru, se proiectează silueta zveltă a viitorului Rege al României, surprins în semiprofil, cu brațul arcuit și privirea dărză, în uniformă de general de infanterie, mica ținută, pe care sunt etalate ordine germane (Crucea de fier, Ordinul Casei de Hohenzollern, Ordinul Vulturul Roșu prusian) și românești (Ordinul Steaua României și Ordinul Coroana României). (Fig.9) În cele din urmă, vestea mult așteptată sosește: „Într-o zi, pe când Principele poza pentru un portret destinat împăratului Austro-Ungariei, Elisabeta a năvălit în încăpere cu o telegramă. Tabloul ajunsese cu bine la Paris și urma să figureze în expoziție!”⁶⁷. Potrivit inscripției în limba franceză din colțul dreapta sus, „G.P.A. Healy. 1881. Bukarest. Mars 5 au Palais”, până a ajuns la destinație în numai două zile!

Un portret aproape identic este realizat de artist, foarte probabil, după ce părăsește România. Acesta din urmă a fost reprodus în ediția *princeps* a biografiei dedicate lui Healy de către Marie de Mare.

Luni, 2/14 martie 1881, Carol scria în jurnal: „[...] După-amiaza pozat Healy, tabloul pentru Metz, Regimentul 1 Dragoni”⁶⁸. Cum în aceeași perioadă, Carol se fotografiază în uniforma prusiană⁶⁹, credem că acest portret nu a fost terminat la București⁷⁰, și că artistul a finalizat lucrarea ghidându-se după fotografie. Pentru că fotografia era alb-negru, înțelegem că Healy – care pictase fără model chipul papei Pius al IX-lea – avea o memorie vizuală de excepție și lucra extrem de metodic.

În același timp, Healy pictează un portret cu Carol în uniformă de general de călărași. Conform catalogului expoziției *Amicilor Belle-Artelor*, un portret identic a fost reprodus acolo și a figurat și în expoziție. Portretul acesta, semnat și datat „G.P.A. Healy. 1881”, în colțul din stânga jos, cu roșu, este – în acest caz – o copie fidelă a celui dintâi, realizat la 1873 și pierdut, din păcate. (Fig. 10)

Reprezentat în mărime naturală, în uniforma de general de călărași, cu Ordinul Casei de Hohenzollern în grad de colan pe piept, portretul se remarcă datorită distincției și sobrietății. Cu mâna stângă sprijinită pe mânerul sabiei și chipul în cealaltă mână, cu privirea sa pătrunzătoare, de un albastru metalic, Carol I se înfățișează posterității în ipostaza sa favorită, cea marțială. Exactitatea fizionomiei și a ținutei redată prin savanta implementare a rigorilor academismului sunt desăvârșite de echilibrul tușei cromatice. Prin lucrarea sa, Healy reușește să creeze un portret de aparat de o izbitoare asemănare fizică cu personajul portretizat. Totodată, îi captează cu veritabil talent psihologic, personalitatea: mândru de originea sa germană, viitorul Rege al României scrutează cu temeritate viitorul.

Potrivit memoriilor Reginei Maria a României, Carol I a purtat această uniformă cu ocazia unui bal mascat, care a avut loc la Palatul Cotroceni, pe la 1899: „Unchiul, bineînțeles, nu putu să apară costumat, dar ne făcu o nemaiauzită concesie, venind într-o uniformă de călăraș, pe care n-o mai pusese din tinerețe”⁷¹.

În sfârșit, Healy realizează schițe pentru un portret al Elisabetei cu tiara pe cap, care cunoaște două variante identificate de noi până astăzi, la Muzeul Național de Artă al României (pânză semnată în stânga sus cu roșu „G. P. A. Healy” și datată în dreapta sus cu roșu „28 martie 1881”) și într-o colecție particulară din Germania (pânză semnată și datată stânga sus, cu negru: „G.P.A. Healy. 1881”).

Una dintre ele a fost reprodusă de Marie de Mare, în cartea sa. Mai puțin grăbit acum, Healy alternează orele de lucru în atelier, cu cele de destindere, în anturajul Reginei: „Vineri” – scria artistul – „am luat prânzul cu modelul meu regal. După aceea, am mers în apartamentele ei să-i primim pe oaspeți și să

⁶⁵ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 284.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 283.

⁶⁷ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 284.

⁶⁸ Carol I al României, Jurnal, vol. I ..., p. 55.

⁶⁹ *Ibidem*: „Miercuri, 11/23 februarie [...] După-amiaza la fotograf, mă fotografiez în uniformă prusiană.”, p. 51.

⁷⁰ Contrar afirmațiilor Regelui Carol I, care scria în Jurnal, vol. I, la 13/25 martie 1881, p. 87: „După-amiaza, pozat Healy, care a terminat toate tablourile mele”.

⁷¹ Maria, Regina României, *Povestea vieții mele*, vol. II, București, Ed. RAO, 2013, p. 119.

ascultăm muzică de bună calitate. Pianistul a interpretat arii din *Judith*, opera prietenului nostru, Charles Lefebvre. Regele și-a făcut târziu apariția, după vânătoare. L-am revăzut pe [mareșalul Palatului, George] Filipescu [...] În timp ce pictam, Princesa a avut amabilitatea să îmi citească ceva din propriile ei scrieri”⁷². La rândul lui, Carol consemna în jurnal: „Duminică, 6 martie/22 februarie: [...] Elisabeta pozează pentru Healy”⁷³. „Marți, 3/15 martie: [...] După-amiaza pozat Healy, tablou pentru Elisabeta [...]”⁷⁴. (Fig.11)

Inspirat după o fotografie a lui Franz Mandy realizată în anul 1870, acest portret o reprezintă pe Elisabeta din profil dreapta într-o postură care trimite, prin paleta cromatică, prin vestimentația vaporosă, ca și prin accesoriul de pe cap – o tiară din perle și diamante, care imită floarea de colț – la celebrul portret al lui Franz Xaver Winterhalter, pictat la 1865 împărătesei Elisabeta a Austriei. Această pânză este – fără îndoială – cea mai senzuală reprezentare picturală a Elisabetei, dar și cea mai puțin reușită.

Ca întotdeauna, și cu această ocazie, Healy stăruiește asupra modestiei și lipsei de etichetă a gazdelor sale: „Într-o zi, viitoarea Regină i-a ținut șevaletul în timp ce pregătea culorile. Artistul i-a mărturisit soțului ei că *se simte precum Tițian când Francisc I i-a ridicat pensula!*”, scria Marie de Mare⁷⁵. Altădată, pe când Healy cina liniștit cu baroneasa de Witzleben și fiul ei, Regina a dat buzna în salon, mărturisind că îi era foarte foame și a mâncat cu poftă o supă, fără să se formalizeze cătuși de puțin!

Despre evenimentul proclamării Regatului la care participă, Healy avea să scrie în jurnal: „Într-o zi, pe când lucram, a venit cameristul și mi-a solicitat prezența alături de gazdele mele princiere, pe care le-am găsit în Sala tronului. Principele și Princesa erau vizibil emoționați. Toți membrii Camerelor erau de față. Tocmai se votase noua demnitate și veniseră să consacre rezultatul votului în plen. Ceremonia a fost simplă: delegații purtau haine de zi și îi salutau pe rând pe suverani. Mâna regelui, care susținea documentul tremura vizibil. Chiar dacă gazdele mele erau acum *Majestăți*, relațiile noastre au rămas la fel de cordiale ca înainte și mi s-a părut că ambii, oricât de flatați și bucuroși ar fi fost, regretau pe jumătate vechiul titlu”⁷⁶.

Deși nu a mai revenit niciodată în România, relația de prietenie dintre artist și perechea regală a continuat la fel de cordial. La 6/18 iulie 1885, într-o frumoasă zi de sâmbătă, una dintre fiicele lui Healy este primită de Regele Carol I la Castelul Peleş: „La dejun, domnul și doamna Bigot, fiica pictorului Healy”⁷⁷.

În contextul comenzilor de artă ale primului cuplu regal, opera lui Healy ocupă un loc privilegiat, atât prin numărul mare de lucrări, cât mai ales, prin valoarea lor artistică. Totodată, ele reprezintă oglinda unei societăți aflate în plină transformare și punctează câteva etape politice esențiale ale evoluției monarhiei române, însă și momente private din viața suveranilor. Memoriile artistului oferă varianta senină și expansivă a personalității Princesei Elisabeta, așa cum era, probabil, înainte de moartea unicului său copil. Timpul avea să estompeze din păcate această imagine a bucuriei: portretul Reginei s-a metamorfozat treptat prin suferință, căpătând conotații tot mai tragice.

Ca artist, pictura lui Healy se înscrie în rigorile academismului secolului al XIX-lea, de expresie franceză, peste care își pune amprenta propriului său talent. Opera sa prolifică se caracterizează prin echilibru cromatic și compozițional, prin fermitatea liniilor, care conferă portretelor sale forță și demnitate. Ca personalitate, Healy și-a depășit fără îndoială epoca, prin libertatea de gândire, prin generozitate și simplitate. A fost un om, care – așa cum avea să scrie biografa sa, „Toată viața, l-a servit pe Dumnezeu, patria, familia și prietenii. A servit arta, pe care a iubit-o”⁷⁸.

⁷² Marie de Mare, *op. cit.*, p. 283.

⁷³ Carol I al României, *Jurnal*, vol. I, p. 53.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁷⁵ Marie de Mare, *op. cit.*, p. 283.

⁷⁶ G.P.A. Healy, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁷ Carol I al României, *Jurnal*, vol. I, p. 382. Charles Bigot, scriitor, profesor și publicist francez era redactor al cotidianului *Le XIXe Siècle*. Cu ocazia căsătoriei celor doi, Elisabeta expediase la Paris, la 14 februarie 1874, o telegramă, în care transmitea tânărului cuplu cele mai călduroase urări.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 296.

MARELE RĂZBOI VĂZUT DE ARTIȘTII BRAȘOVENI

de RADU POPICA

Abstract: The study *The Great War As Seen by Artists from Braşov* presents the partaking of artists such as Hans Eder, Fritz Kimm, Eduard Morres, and Ludwig Hesshaimer to the First World War, as appointed artists by the Austro-Hungarian army or as combatants who depicted scenes from the battlefield in their works. The study analyses how these artists have illustrated the war from a thematic and stylistic point of view, while also highlighting how such an experience has influenced their creation as a whole. While Fritz Kimm and Eduard Morres were not greatly influenced by the horrors of the Great War, Hans Eder's adherence to Expressionism intensified during 1914–1918 and thus remained defining for his entire creation. Also, Ludwig Hesshaimer has made many graphic artworks depicting war scenes, among which his two series of prints question the rationality of war. The study also mentions some aspects regarding the perception of the conflict as seen in the works of artists such as Valeriu Maximilian and Margarete Depner who were in Braşov during the war years.

Keywords: the First World War, war artists, painting, graphics, Braşov.

Împlinirea a 100 de ani de la Primul Război Mondial a prilejuit evocarea contribuției artiștilor plastici la conturarea imaginii conflagrației mondiale în memoria colectivă din întreaga lume¹. România nu a fost o excepție². Impactul războiului asupra populației Transilvaniei a constituit subiectul unei serii de conferințe, cercetări istorice³ și expoziții⁴. Rolul artiștilor transilvăneni în reflectarea războiului a reprezentat într-o mai mică măsură obiectul unor cercetări⁵. Prinși în vârtejul evenimentelor, artiștii brașoveni s-au alăturat pleiadei de artiști care au consemnat în lucrările lor impresiile provocate de război și au luat atitudine față de ororile acestuia.

În Primul Război Mondial au îmbrăcat uniforma următorii artiști brașoveni: Hans Eder⁶ (1883-1955), Fritz Kimm⁷ (1890-1979), Eduard Morres⁸ (1884-1980) și Ludwig Hesshaimer⁹ (1872-1956). Lucrările lor din

¹ David M. Lubin, *Grand Illusions: American Art and the First World War*, Oxford University Press, 2016; Anne-Sophie Schmidt, *Der Erste Weltkrieg und die Kunst*, München, 2012; Paul Gough, *A Terrible Beauty: British Artists in the First World War*, Sansom & Company, 2010; Frédéric Lacaille, *La Première Guerre mondiale vue par les peintres*, Paris, 1998.

² Menționăm în acest sens expoziția *Atelier de front. Artiști români în Marele Război*, Muzeul Național de Artă al României, 23 august 2017-28 ianuarie 2018, Alina Petrescu, dr. Adrian Silvan-Ionescu, Elena Olariu, Mariana Vida, *Atelier de front. Artiști români în Marele Război*, București, Editura Muzeul Național de Artă al României, 2018, și studiul lui Adrian-Silvan Ionescu, *Artiști și soldați. Plasticienii atașați marelui cartier general și realizările lor 1917-1918*, în SCIA. *Artă plastică*, serie nouă, tom 7(51), 2017.

³ Dintre acestea amintim Harald Heppner (coord.), *Umbruch mit Schlachtenlärm. Siebenbürgen und der Erste Weltkrieg*, Köln, Weimar, Wien, 2017, p. 403-426.

⁴ *Ardelenii în Marele Război. 1914 - Când Împăratul ne cheamă sub drapel*, Muzeul de Istorie al Universității „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, 3 iunie-15 octombrie 2014.

⁵ O contribuție semnificativă în acest sens a adus doar Gudrun-Liane Ittu, cercetător științific III în cadrul Institutului de Cercetări Socio-Umane Sibiu: *Artiști germani din Transilvania: Propagandă vizuală și caritate în timpul Primului Război Mondial (1914-1915)*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium*, 61(LXI), 2016, p. 67-86; *Siebenbürgische bildende Künstler und Künstlerinnen im Ersten Weltkrieg*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 61, București, Editura Academiei Române, 2018, p. 91-109.

⁶ Hans Eder (1883-1960, Braşov). Pictor. Studiază la München între anii 1903-1908, urmând școala de grafică a lui Moritz Heymann și școala de pictură a profesorului Hugo von Habermann. Studii la Paris în atelierul-școală „La palette” (1908) și Bruges (1910-1911). Mihai Nadin, *Hans Eder*, București, 1973.

⁷ Friedrich (Fritz) Reinhold Kimm (1890, Braşov - 1979, Lechbruck, Germania). Grafician și pictor. Studiază la Academia de Artă din Budapesta cu profesorii Balló Eduard și Olgay Viktor (1909-1914). În perioada interbelică a expus la Salonul Oficial în 1929 și 1931. Desfășoară o intensă activitate în calitate de ilustrator de carte. Hans Wühr, *Fritz Kimm*, München, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, 1964.

⁸ Eduard Morres (1884, Braşov-1980, Codlea, jud. Braşov). Pictor. Studiază la Academia de Desen din Budapesta (1903-1904), Școala Superioară de Arte Frumoase din Weimar și Academia de Arte Frumoase din München (1906-1908). Brigitte Stephani, *Eduard Morres, Eine siebenbürgischer Künstler (1884-1980)*, Heidelberg, Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde e.V., 2006.

⁹ Ludwig Franz Hesshaimer (1872, Braşov-1956, Rio de Janeiro) s-a născut la Braşov în familia lui Johann Ludwig Hesshaimer (1845-1917), negustor. În 1877 familia s-a stabilit la Stockerau, în apropiere de Viena. Mama artistului a revenit pentru

perioada conflictului și anii următori au reflectat războiul și s-au dorit, cu excepția lui Eduard Morres, un comentariu mijlocit de artele plastice asupra cataclismului istoric abătut asupra Europei. Un caz aparte este cel al scriitorului Erwin Neustädter¹⁰, care, pe lângă evocarea literară a experienței războiului, a realizat și lucrări de grafică în care tratează tema războiului, *Bătălie în munți* și *În spatele frontului*, publicate în revista *Das neue Ziel*¹¹.

În 1916, când Brașovul a devenit teatru de război¹², artiștii rămași în oraș nu au înfățișat în lucrările lor luptele desfășurate în apropiere. Dintre aceștia, doar Valeriu Maximilian¹³ (1895-1945) a surprins în schițele sale prezența în oraș a trupelor combatante. Din creația Margaretei Depner¹⁴ (1885-1970) se cunosc două variante ale portretului unui soldat mutilat de război, ce pot fi puse în legătură cu activitatea desfășurată ca voluntară în primii ani de război în spitalul familiei din Brașov¹⁵. După intrarea României în război, Margarete Depner s-a refugiat la Cluj, iar apoi la Budapesta¹⁶. Alți artiști au ignorat cu totul războiul, în opera lui Hans Mattis-Teutsch¹⁷ (1884-1960) neresimțindu-se în niciun fel impactul acestuia.

Revistele brașovene *Das Ziel* și *Das neue Ziel*, apărute în anii 1919-1920, și revista *Ostland*, apărută la Sibiu în anii 1919-1921, au acordat un amplu spațiu artiștilor participanți la război, publicând numeroase reproduceri după lucrările lui Fritz Kimm, Hans Eder și Ludwig Hesshaimer născute din experiența frontului, dar și pe cele ale lui Eduard Morres și Margarete Depner ce aminteau de război¹⁸.

un timp la Brașov, unde Ludwig a urmat clasa I. Apoi, familia s-a mutat la Trieste și ulterior la Viena. Ludwig a urmat Școala de cadeți de infanterie de la Budapesta, devenind ofițer. Obținând un concediu, a studiat din 1909 la Academia de Arte Frumoase și Școala de artă grafică din Viena. În 1911 a fost reactivat ca ofițer și a ocupat postul de profesor de desen la o școală militară din Sarajevo. A lucrat pentru ziarele: „*Leipziger Illustrierte*, *Donauland*, *Universum*, *Österreichische Rundschau*, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, *Sammlerwoche*, *Postmarke*, „*Österreichische Monatshefte*”, „*Almanache*”, „*Der getreue Eckart*” etc. Este autorul mai multor cicluri de gravuri și ex-libris. A realizat timbre publicitare și poștale pentru Austria, Islanda și Columbia. Gudrun-Liane Ittu, *50 de ani de la dispariția lui Ludwig Hesshaimer (1872-1956), un artist plastic în uniformă militară*, în *Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane Sibiu*, XIII-XIV, 2006-2007, p. 407-414; Rolf Schuller, *Ludwig Hesshaimer*, în *Siebenbürgische Zeitung. Das Blatt der Landsmannschaften der Siebenbürger Sachsen*, 26, nr. 5, 31 martie 1976, p. 3.

¹⁰ Erwin Neustädter (1897, Prejmer, jud. Brașov - 1992, Kaufbeuren, Germania). În 1900 se stabilește cu familia la Brașov. A luat parte la Primul Război Mondial, luptând pe frontul italian. După război, a studiat germanistică, anglistică și teologie la München, Freiburg im Breisgau, Marburg și Viena. A obținut titlul de doctor în 1927 la Freiburg. A fost profesor de limba și literatura germană la Liceul Johannes Honterus din Brașov. În 1941-1944 a devenit președintele camerei scriitorilor din cadrul Grupului Etnic German. Sunhild Galter, *Erwin Neustädter - Monografie*, Sibiu, 2005.

¹¹ Reproduse în *Das neue Ziel*, I, noiembrie 1919, nr. 3, coperta și p. 44.

¹² Armata română a intrat în oraș în 16 august 1916. Contraofensiva forțelor armate germane și austro-ungare condusă de Erich von Falkenhayn și Hermann von Staabs a ajuns la Brașov în 8 octombrie 1916, dându-se lupte la periferia orașului, la Sânpetru și Bartolomeu, pe strada Lungă și Strada de Mijloc, pe dealurile Șprengghi și Stejeriș (Warthe) și pe muntele Tâmpa. Constantin Kirițescu, *Istoria războiului pentru întregirea României 1916-1919*, vol. I, I. *Originile și pregătirea războiului nostru*, II. *Campania din 1916*, București, Institutul de Arte Grafice „România Nouă”, Th. Voinea, Calea Griviței, 41, 1922, p. 144-147 și 281-293; Gheorghe Șelaru, *Un război parcurs pe jos. Brașovul și Țara Bârsei în timpul Primului Război Mondial și participarea lor la Marea Unire de la 1 Decembrie 1918*, București, 2018, p. 159-172.

¹³ Valeriu Maximilian (1895, Ghimbav, jud. Brașov-1945, Brașov). Pictor și acvarelist. A urmat Școala centrală română greco-ortodoxă (gimnaziul român) din Brașov (1907-1918) și cursurile Seminarului Teologic și Pedagogic „Andreian” al Arhiepiscopiei Ortodoxe Române din Transilvania (1915-1918). Între anii 1918-1920 a frecventat Școala de Arte Frumoase din București. Profesor de desen și caligrafie la Școala centrală română greco-ortodoxă din Brașov (1920-1945). Andreea Pocol (coord.), *Expoziția retrospectivă, Valeriu Maximilian 1895-1945*, 2016.

¹⁴ Margarete Depner (Scherg) (1885-1970, Brașov). Sculptoriță, pictoriță și graficiană. Studii de artă la Brașov cu Arthur Coulin, Friedrich Miess și Fritz Kimm. A frecventat la Berlin cursul particular de desen al pictorului Wilhelm Jordan (1905-1906). În 1916 se înscrie la școala de desen a profesorului István Réti din Budapesta. *Retrospectiva M. Depner* (catalog de expoziție), Muzeul de Artă Brașov, 1975.

¹⁵ Lisa Fischer, *Wiederentdeckt: Margarete Depner (1885-1970). Meisterin des Porträts der Siebenbürgischen Klassischen Moderne*, Wien, Köln, Weimar, Editura Böhlau, 2011, p. 41, 45. O variantă a portretului a fost publicată în revista brașoveană *Das Neue Ziel*, I, nr. 3, noiembrie 1919, p. 49.

¹⁶ *Ibidem*, p. 42-43.

¹⁷ Hans (Johann/ János) Mattis-Teutsch, (1884-1960, Brașov). Pictor, sculptor, grafician și teoretician al artei. Studii la Școala Națională Regală de Arte și Meserii din Budapesta (1901-1902) și Academia Regală de Arte Frumoase din München, secția sculptură, cu Wilhelm von Rümmer și Balthasar Schmitt (1902-1905). Urmează studii libere de pictură la Paris (1906-1908). A expus în cadrul expozițiilor organizate de grupările avangardiste „MA” (Budapesta, 1917-1918) și „Der Sturm” (Berlin, 1918, 1921, 1928). În perioada interbelică se integrează în mișcarea de avangardă românească, frecventând cercurile revistelor „Contemporanul” și „Integral”. Banner Zoltán, *Mattis-Teutsch*, București, 1970.

¹⁸ O prezentare a celor trei reviste la Gudrun-Liane Ittu, *Efemeridele „Das Ziel”, „Das neue Ziel” și „Ostland” în slujba modernismului și avangardei din mediul german din Transilvania*, în *Pictori din Transilvania în centre artistice europene*, Muzeul Național Brukenthal, Bibliotheca Brukenthal XVII, Sibiu, 2007, p. 45-52.

Hans Eder se oferise voluntar încă din perioada anterioară războiului. A servit un an în trupele de artilerie, fiind demobilizat cu gradul de locotenent în rezervă¹⁹. Experiența, considerată de artist un an pierdut²⁰, este relatată cu umor și autoironie în autobiografia sa²¹. Ca atare, în 1914 a fost mobilizat și trimis pe front ca locotenent în regimentul 34 de artilerie al armatei austro-ungare, iar apoi a fost folosit de cartierul general al armatei ca pictor de război²². Așa cum stau mărturie lucrările sale, a luat parte la bătălia Galiției (Lemberg) din 1914, surprinzând într-o lucrare dramatică retragerea precipitată a trupelor austro-ungare. În 1915 a participat la ofensiva Gorlice-Tarnow, ajungând din nou în Galiția, la Kolomeea.

Hans Eder a aderat la expresionism în anii ce preced războiul. În perioada petrecută la Bruges (1910-1911) a realizat lucrări ca *Azilul bătrânelor*²³ și *Piața de pește din Bruges*²⁴, ce descriu un oraș populat de personaje decrepite și grotești, anunțând apropierea de estetica și universul ideatic al expresionismului. Adoptarea expresiei virulente de factură expresionistă devine neîndoiește prin autoportretul intitulat *Îngrozitul*²⁵, care, pictat în 1913, confirmă interiorizarea viziunii despre lume specifică expresionismului. Confruntarea cu realitatea îngrozitoare a războiului a determinat radicalizarea virulenței expresive și o atenție sporită acordată surprinderii angoaselor universului interior. Chipurile înfricoșate, dar totuși apatice, ale soldaților din lucrările *Retragerea trupelor austro-ungare*²⁶, *1915 în Kolomeea*²⁷, *Război iarna*²⁸ și *Muribundul*²⁹ indică resemnarea în fața ororilor războiului.



Fig. 1. Hans Eder, 1915 în Kolomeea, desen în tuș, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, nr. inv. 4148.



Fig. 2. Hans Eder, Război iarna, desen în tuș, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, nr. inv. 4147.

¹⁹ Mihai Nadin, *Hans Eder, op. cit.*, p. 8.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Hans Eder, *Mein Lebenslauf*, manuscris dactilografiat, p. 18-20, Arhiva artiștilor plastici și meșteșugarilor artiști sași, secția Sibiu (custode onorific Manfred Wittstock).

²² Mihai Nadin, *Hans Eder, op. cit.*, p. 12.

²³ Reprodusă în *Die Karpathen*, V, martie (1), nr. XI.

²⁴ *Piața de pește din Bruges*, ulei pe pânză, 98 × 72 cm, semnat și datat stânga jos cu verde: Hans Eder (19)11, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 278.

²⁵ *Îngrozitul*, ulei pe pânză, 53 × 36 cm, semnat stânga jos cu verde, monogramă: HE, datat: (19)13, Biserica Evanghelică C.A. - Parohia Brașov, nr. inv. III/364.

²⁶ Ulei pe carton, 89 × 64,3 cm, semnat stânga jos: H.E., datat: (19)14, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. 2450.

²⁷ Desen în tuș, 46,4 × 35,8 cm; 64,4 × 50 cm, semnat, datat și localizat dreapta jos, sub imagine, cu creion negru: Hans Eder, 1915 Kolomeea, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, nr. inv. 4148.

²⁸ Desen în tuș, 42,5 × 22 cm; 62,7 × 47,9 cm, semnat dreapta jos, sub imagine, cu creion negru: Hans Eder, adnotat stânga jos, sub imagine, cu creion negru: Haldokló Hős Uzsok 1914 № 1, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, nr. inv. 4147.

²⁹ Desen în tuș, semnat stânga sus, în monogramă: HE., datat: (19)15, reprodus în *Ostland*, I, iulie 1919, nr. 2, p. 77.

În anii războiului a realizat numeroase lucrări: peisaje, scene de război și portrete. Dintre acestea se păstrează numai o parte. Alături de lucrările menționate anterior, am fost în măsură să identificăm *Scenă din Turka*³⁰ și două peisaje, *Kolomeea*³¹ și *Kolomeea – Mașini distruse*³², în care peisajul industrial ruinat ilustrează ravagiile războiului³³. Restul lucrărilor ne sunt cunoscute numai prin intermediul reproducerilor apărute în revistele *Das Ziel*, *Das neue Ziel* și *Ostland*. În mai 1918 a expus la Budapesta mai multe lucrări realizate în anii războiului: *Fabrică în ruine*, *Capelă în flăcări*, *Adăpost*, *Honved rănit în Carpați* și *Honved bolnav de holeră*³⁴. Dintre acestea doar *Fabrică în ruine* poate fi identificată cert cu lucrarea *Kolomeea*. Un an mai târziu expune în „Sala Albastră” a Redutei din Brașov cincizeci de lucrări, majoritatea realizate în cei patru ani de război³⁵.

Cel dintâi exeget al creației sale, Mihai Nadin, a scos în evidență faptul că: „Războiul a însemnat pentru Eder prilejul unei adânci confruntări cu sine și el marchează definitiv tot ce a pictat după anul 1918”³⁶. Că războiul este pentru creația lui Hans Eder un punct nodal care unește căutările din anii de formare cu maturitatea creatoare atinsă în perioada interbelică este subliniat și de faptul că într-o litografie³⁷ din 1919 tematica religioasă, abordată pentru prima dată în 1911 și devenită definitivă pentru creația sa din perioada interbelică³⁸, se împletește cu o scenă de război.

Cel mai important loc în creația lui Hans Eder din anii războiului îl ocupă peisajele și scenele de război, acestea prilejuind în fundal și realizări peisagistice. O impresie puternică asupra celor ce s-au aplecat asupra operei sale din acești ani au avut cele două peisaje industriale din *Kolomeea*. Marcat de efectul devastator al bombardamentelor, în *Kolomeea* și *Kolomeea – Mașini distruse* Eder evocă motivul fabricii într-un mod diferit de cel al expresioniștilor, care o vedeau ca un loc al alienării și dezumanizării. În contextul războiului fabrica distrusă devine o „metaforă vizuală cu sensul distrugerii civilizației”³⁹. *Kolomeea – Mașini distruse* este o compoziție restrânsă la un spațiu închis, centrată pe utilajele masive, supradimensionate, care domină spațiul compozițional, conturate într-o cromatică predominant rece printr-o pensulație nervoasă și o pastă groasă, lăsând impresia unei „stranii naturi statice cu țevi și roți”⁴⁰. În *Kolomeea* Eder lărgeste cadrul compoziției, care rămâne închisă, fiind flancată de pereții ruinați ai fabricii. Pensulația neliniștită, înverșunată, împăstările agitate, pasta aplicată gros și cromatica ruginie, construiesc formele într-un mod tumultuos, ce induce privitorului spaima și angoasa războiului. Oscar Walter Cisek a văzut în acest peisaj „unul dintre cele mai tulburătoare tablouri de război din câte s-au pictat în lume”⁴¹. Din acest motiv, chiar dacă sunt lipsite de personaje, cele două peisaje au fost asemănate cu „Mizeriile războiului” de Callot și „Ororile războiului” de Goya⁴².

Trauma puternică provocată de război lui Hans Eder, de oroarea și suferințele la care asistă, este pusă în evidență de două scene de război: *Retragerea trupelor austro-ungare* și *Scenă din Turka*. Dramatismul *Retragerii trupelor austro-ungare* este dat de masa de soldați ce domină primul plan cu siluetele lor jalnice și chipurile înspăimântate, neindividualizate, înaintând pe o diagonală accentuată. Ei sunt un simbol al efectului războiului asupra umanității. Sentimentul de angoasă și lipsă de speranță este accentuat de apusul de soare din fundal. *Scenă din Turka* înfățișează execuția prin spânzurare a unui condamnat, fiind plasată în zorii unei zile cenușii, mohorâte. Fundalul peisagistic redus la minim, abia se întrezărește dincolo de prim planul larg și supraînălțat, în care

³⁰ Ulei pe pânză, 92,5 × 73 cm, semnat dreapta jos cu negru: Hans Eder, datat și localizat prin însemnare autografă, stânga jos, cu negru: *Turka* 12. X. (19)14., Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. 2671.

³¹ Ulei pe pânză, 87 × 40,8 cm, semnat dreapta sus cu negru: Hans Eder, datat: (19)15, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, nr. inv. 4474.

³² Ulei pe pânză, 90,5 × 72,5 cm, semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE, datat stânga jos cu negru: 19 - *Kolomeea* - 15, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. 2543.

³³ Mădălina Lascu, *Imaginea orașului în expresionismul românesc*, în *Imaginea orașului în avangarda românească*, București, p. 291.

³⁴ Gudrun-Liane Ittu, *Siebenbürgische bildende...*, op. cit., p. 98.

³⁵ *Kollektivausstellung Hans Eder*, în „Kronstädter Zeitung”, 83, nr. 120, 28 mai 1919, p. 3.

³⁶ Mihai Nadin, *Retrospectiva Hans Eder*, în „ASTRA. Lunar politic-social-cultural”, VI, nr. 3 (70), martie 1972, p. 7.

³⁷ Reprodusă în *Das Ziel*, I, nr. 4, p. 54.

³⁸ Radu Popica, *Miracol și deznădejde - considerații privind semnificația compozițiilor religioase din creația lui Hans Eder*, în *Hans Eder - Expoziție retrospectivă. 125 de ani de la naștere*, Muzeul de Artă Brașov, 2008, p. 42-55.

³⁹ Iulia Mesea, *Peisagiști din sudul Transilvaniei între tradițional și modern. Sfârșitul secolului al XVIII-lea – mijlocul secolului al XX-lea*, Sibiu, Muzeul Național Brukenthal, 2011, p. 313.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Oskar Walter Cisek, *Der Maler Hans Eder*, în *Neuer Weg*, 5 decembrie 1955, apud Negoită Lăptoiu, *Tendințe expresioniste în arta din Transilvania în perioada interbelică*, în *Analele Banatului. Artă* (serie nouă), IV, Timișoara, 2002, p. 338.

⁴² Iulia Mesea, *Peisagiști...*, op. cit., p. 313.



Fig. 3. Hans Eder, *Kolomeea - Mașini distruse*, ulei pe pânză, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. 2543.

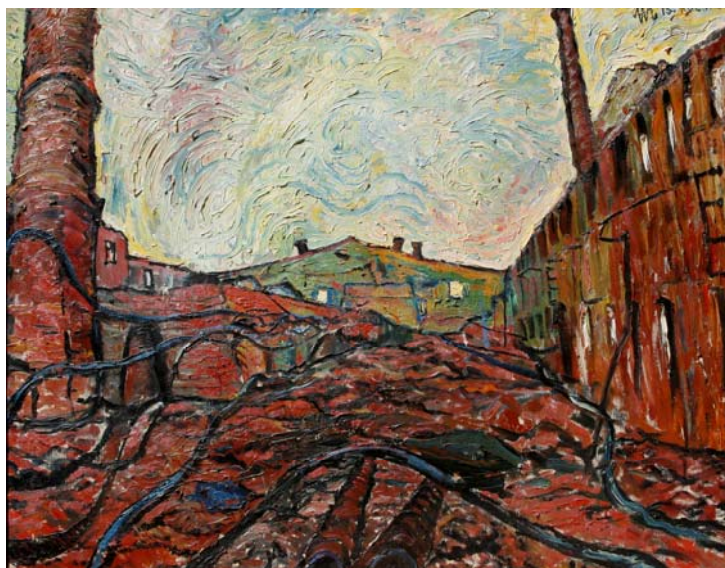


Fig. 4. Hans Eder, *Kolomeea*, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, nr. inv. 4474.



Fig. 5. Hans Eder, *Retragerea trupelor austro-ungare*, ulei pe carton, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. 2450.



Fig. 6. Hans Eder, *Scenă din Turka*, ulei pe pânză, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. 2671.

execuția este pusă în practică de soldați. Nici chipul condamnatului, nici cel al personajului care, așezat la baza stâlpului spăzurătorii, este cuprins de deznădejde, nu sunt individualizate, accentuând astfel cruzimea scenei. Figura bărbatului cuprins de deznădejde, reluată de Eder într-o compoziție religioasă⁴³, subliniază strânsa legătură ce există în creația sa între tema războiului și tematica religioasă. Experiențele tragice trăite pe frontul din Galiția

⁴³ *Răstignire la marginea satului*, ulei pe pânză, 137 × 119 cm, semnat stânga jos cu brun, monogramă: HE, datat: (19)24, Muzeul Național de Artă al României, nr. inv. 48. Radu Popica, *Miracol...*, op. cit., p. 51.

se regăsesc și în seria de studii în tuș, *1915 în Kolomeea*, *Război iarna* și *Muribundul*, în care se reflectă empatia neîndoielnică a artistului față de soarta semenilor săi. În condițiile în care scrisorile sale de pe front nu s-au păstrat și în autobiografia sa nu relatează impresii din război, lucrările sale sunt singura mărturie pe care a lăsat-o lumii despre tragismul celor trăite atunci.

Puternica vocație de portretist a lui Hans Eder se face simțită încă de pe acum. Din anii războiului ne sunt cunoscute *Portretul generalului von Seeckt*⁴⁴ (1917) și *Portretul pictorului Vogeler-Worpswede*⁴⁵, de care era legat printr-o prietenie încă de dinainte de război⁴⁶. În cele două portrete se conturează unele din constantele portretisticii sale, dorința de a trece dincolo de „masca socială” pe care modelul o afișează, pentru a dezvălui un crâmpei din adevărata sa personalitate, și rolul important pe care legătura cu cei portretizați îl are în expresia imprimată portretului. Heinrich Vogeler este reprezentat cu o nedisimulată simpatie. Având caracterul unui veritabil studiu portretistic, lucrarea este dominată de chipul său, plasat în prim-planul accentuat al compoziției. Expresia ce se citește pe chipul artistului boem nu lasă nicio îndoială cu privire la deziluzia profundă provocată de război. În fundalul indefinit se conturează o umbră înspăimântătoare, ce poate fi considerată o reprezentare alegorică a morții. *Portretul generalului von Seeckt* adoptă o schemă compozițională convențională. Reprezentat figură întreagă, așezat pe un scaun și adâncit în gânduri, este redat într-o manieră mai degrabă impersonală. În memoriile sale, *Aus Meinen Leben 1866-1917*, generalul von Seeckt afirmă despre portretul lui Eder: „...m-a înfățișat antipatic, foarte asemănător, dar m-a pictat foarte antipatic (...) Pictura este excepțională și mă găsesc eu însumi antipatic”⁴⁷.

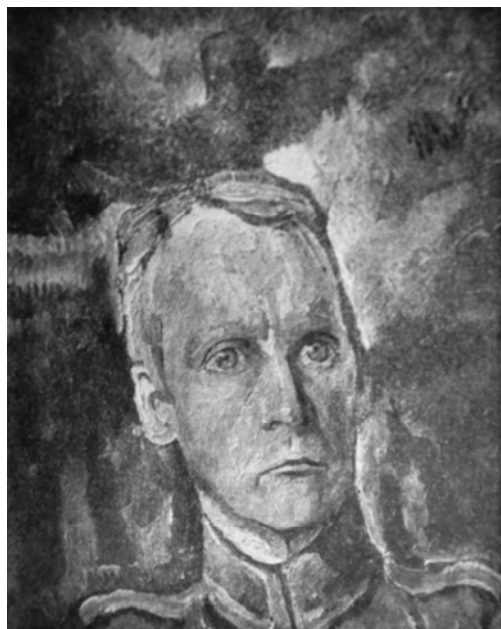


Fig. 7. Hans Eder, *Portretul pictorului Vogeler-Worpswede*, reproducere după *Ostland*, I, iulie 1919, nr. 2.

Fritz Kimm a fost înrolat ca ofițer în anii războiului, servind pe fronturile din Polonia, Italia, Galiția și Bucovina, dar și ca pictor al comandamentului din Praga, iar în 1920 s-a înrolat în armata română⁴⁸. Și

⁴⁴ Colecție necunoscută. Johannes Friedrich Leopold von Seeckt (1866, Schleswig-1936, Gleucksburg). A urmat gimnaziul la Strasbourg, absolvind în 1885. În Primul Război Mondial a condus ofensiva Brusilov în Galiția (1916). David T. Zabecki, *Chief of Staff: Napoleonian wars to World War I*, Naval Institute Press, 2008, p. 141-142.

⁴⁵ Reprodus în *Ostland*, I, iulie 1919, nr. 2. Heinrich Vogeler (1872, Bremen-1942, Karaganda, Kazahstan). Pictor, grafician, arhitect, designer, profesor și scriitor. A fost un cunoscut militant socialist. În 1884, după ce și-a terminat studiile la Academia de arte din Düsseldorf, s-a alăturat coloniei de pictori de la Worpswede. A aderat la mișcarea Jugendstil, iar apoi la expresionism. S-a oferit ca voluntar în Primul Război Mondial. Din 1923 a vizitat periodic Uniunea Sovietică, unde s-a stabilit în 1931. După invazia germană în Uniunea Sovietică a fost deportat în Kazahstan. Roland Hoja, *Heinrich Vogeler. Bohème & Sozialist*, Norderstedt, Editura Bod, 2012.

⁴⁶ Mihai Nadin, *Hans Eder, op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ *Aus Meinen Leben 1866-1917*, Leipzig, Hase und Kochler, 1938, p. 566, apud Mihai Nadin, *op. cit.* (ediția în limba germană), p. 15.

⁴⁸ Hans Wühr, *Fritz Kimm, op. cit.*, p. 4.

pentru Kimm, în primul rând desenator, războiul este momentul în care își conturează maniera proprie ce-l va consacra prin originalitate și deosebita forță expresivă. De acum, renunță la convențiile desenului academic și recurge la un desen în cărbune simplificat, redus la esențial, de o concizie extremă, în care liniile îngroșate trasează printr-un singur gest contururi clare și volume structurate solid, nelipsite de certe calități monumentale și sculpturale⁴⁹.

Lucrările lui Fritz Kimm inspirate de război anunță și din punct de vedere tematic direcția în care se va îndrepta creația sa grafică din perioada interbelică, dominată de scene care descriu cu fidelitate viața țărănimii din Țara Bârsei⁵⁰. Lucrările sale din război ne sunt cunoscute aproape exclusiv prin reproducerile publicate de revistele *Das Ziel* și *Das neue Ziel*. Majoritatea sunt scene liniștite din viața soldaților, de camaraderie, redată cu detașare, cu obiectivitate, și figuri de soldați cărora dorește să le imprime un caracter arhetipal. Asupra caracterului violent al războiului se oprește mai rar. Excepțiile sunt reprezentate, după știința noastră, doar de două lucrări, *Scenă de război*⁵¹ și *În focul grenadei*⁵², în care vârtoarea explozivă a luptelor irumpe în universul liniștit al creației sale.



Fig. 8. Fritz Kimm, *Desen*, reproducere după *Das Ziel* (coperta), I, nr. 8, august 1919.



Fig. 9. Fritz Kimm, *Desen în tuș*, reproducere după *Das Ziel*, I, nr. 2, noiembrie 1919.



Fig. 10. Fritz Kimm, *Scenă de război*, reproducere după *Kimm-Mappe* (nr. 1), Kronstadt (Brașov), 1938.

Eduard Morres a fost înrolat în 1914, servind ca locotenent și apoi fiind avansat la gradul de locotenent major⁵³. În lucrările și studiile dedicate artistului nu se oferă niciun fel de informații privitoare la participarea sa la război. De altfel, aceasta nu a lăsat o impresie puternică asupra sa. Cunoaștem o singură lucrare ce poate fi plasată în anii de război, *Transportul răniților*⁵⁴, ce dovedește o detașare similară cu cea din lucrările lui Fritz Kimm față de ororile războiului. Tihna unui peisaj rural de iarnă este tulburată doar de grupul de soldați aflat în prim-plan, care transportă pe o targă un rănit spre casa țărănească din planul median. Caracteristicile peisajului amintesc de spațiul transilvănean, față de care Morres a dovedit un puternic atașament. Surprinderea specificității peisajului ținutului natal a constituit preocuparea centrală a operei acestui *Heimatsmaler*⁵⁵.

⁴⁹ Radu Popica, *Centrul artistic brașovean în perioada interbelică și anii celui de-al Doilea Război Mondial (1919-1944)*, în *Arta brașoveană interbelică* (catalog de expoziție), Editura Muzeului de Artă Brașov, 2016, p. 31.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cărbune pe hârtie. Reprodusă în Hans Meschendörfer (editor), *Kimm-Mappe. Zwanzig zeichnungen von Fritz Kimm*, Kronstadt (Brașov), 1938, nr. 1.

⁵² Creion conte pe hârtie, semnat și datat stânga jos: Kimm / (19)20, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. XI 1209.

⁵³ Brigitte Stephani, *Eduard Morres, Eine siebenbürgischer Künstler (1884-1980)*, Heidelberg, Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde e.V., 2006, p. 181.

⁵⁴ Cărbune pe hârtie, semnată dreapta jos: E. H., nedată, reproducă în *Das Ziel*, I, nr. 8, august 1919, p. 8.

⁵⁵ Radu Popica, *Centrul artistic...*, op. cit., p. 33.



Fig. 11. Eduard Morres, *Transportul răniților*, reproducere după *Das Ziel*, I, nr. 8, august 1919.

Valeriu Maximilian, pe atunci încă student la teologie, se afla la Brașov în timpul luptelor din Transilvania anului 1916. În colecția Muzeului de Artă Brașov se păstrează un caiet de schițe⁵⁶ în care viitorul artist surprinde aspecte legate de prezența forțelor beligerante în oraș, după luptele înverșunate desfășurate în împrejurimi. Desenele, destul de stângace și schematice, au în primul rând o valoare documentară, fiind singurele lucrări de artă plastică păstrate care surprind momentul în care războiul ajunge la Brașov. Notițele autorului clarifică semnificația și localizarea scenelor surprinse și permit datarea schițelor. Trei schițe sunt realizate în toamna anului 1916 la scurt timp după luptele din apropierea Brașovului. În *Groaver*⁵⁷ înfățișează prizonieri din armata română săpând, sub supravegherea unui soldat german, un mormânt în cimitirul militar⁵⁸ din cartierul Groaveri. Un peisaj în care apare doar o siluetă umană în fața unui mormânt reprezintă conform notiței autorului, *Mormântul unui soldat ungur căzut la Warthe*⁵⁹. O altă schiță, pe care autorul a notat *Inaintea gimnaziului*, redă o santinelă și câteva vehicule parcate în fața Școlii centrale române greco-ortodoxă (gimnaziul român)⁶⁰ pe fațada căreia se poate citi inscripția *Kriegs Lazaret*....⁶¹ A patra schiță, datată *Ian. (1)917*, reprezintă conform notiței autorului, *Prizonieri români în Brașov*⁶². Pentru a o localiza neîndoiește scena este profilată pe fundalul muntelui Tâmpa, conturat stângaci. O a cincea schiță⁶³ surprinde înmormântarea unor soldați români căzuți în luptele de la Șinca și Perșani, premergătoare Bătăliei de la Brașov.

⁵⁶ Valeriu Maximilian, Caiet de schițe, 13 file, verso fila 1: *Din Brașov*, creion pe hârtie, 20,7 × 14,2 cm, 1916-1917, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 689.

⁵⁷ Valeriu Maximilian, Caiet de schițe, Fila 8, creion pe hârtie, 20,7 × 14,2 cm, inscripții: stânga jos: *In Groaver*, jos, spre stânga, pe o cruce: *Friedrich Kühn*. Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 689.

⁵⁸ Cimitirul de pe Livada Plăieșilor (astăzi str. Constantin Lacea).

⁵⁹ Valeriu Maximilian, Caiet de schițe, Fila 10, creion pe hârtie, 20,7 × 14,2 cm, inscripții dreapta-centru jos: *Mormântul unui soldat ungur căzut la Warthe*, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 689.

⁶⁰ Astăzi Colegiul Național „Andrei Șaguna”.

⁶¹ Valeriu Maximilian, Caiet de schițe, Fila 12, creion pe hârtie, 20,7 × 14,2 cm, inscripții: dreapta jos, spre centru: *Inaintea gimnaziului*, stânga sus, spre mijloc: *Brașovea*..., dreapta sus, spre mijloc: *Kriegs Lazaret*..., Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 689.

⁶² Valeriu Maximilian, Caiet de schițe, Fila 13, creion pe hârtie, 20,7 × 14,2 cm, inscripții dreapta jos: *Prizonieri români în Brașov / Ian. (1)917*, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 689.

⁶³ Valeriu Maximilian, Caiet de schițe, Fila 11, creion pe hârtie, 20,7 × 14,2 cm, inscripții dreapta jos: *Soldați români căzuți în luptele / dela Perșani și Șinca.*, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 689.



Fig. 12. Valeriu Maximilian, *Caiet de schițe (din Brașov)*, filele 8, 10, 12, 13, creion pe hârtie, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 689.

Ofițer de carieră, Ludwig Hesshaimer a participat la Primul Război Mondial ca pictor de război al cartierului general de presă austro-ungar (*Kriegsmaler beim Kriegspressquartier*) pe fronturile din Polonia, Galiția, Rusia, Bucovina, România, Peninsula Balcanică, Tirol și Italia⁶⁴. În această calitate a realizat numeroase lucrări de grafică, publicate parțial încă din timpul războiului în *Heil und Sieg! 1914-1915*⁶⁵. Cele mai multe dintre lucrările sale din anii războiului au fost publicate postum ca ilustrații ale jurnalului său din acești ani (*Miniaturen aus der Monarchie*), apărut în 1992 într-o ediție îngrijită de nepoata sa, Okky Offerhaus⁶⁶. După război Hesshaimer a creat două cicluri de gravuri, *Der Weltkrieg. Ein Totentanz. Eine Dichtung in Radierungen von Ludwig von Hesshaimer*⁶⁷ (Războiul mondial. Dansul morții. Un poem în gravuri de Ludwig von Hesshaimer) (1921) și *Das Lied vom Schlachtfeld* (Cântul despre câmpul de bătălie) (1928), în care experiențele trăite în anii războiului sunt transpuse într-o manieră alegorică în imagini cu o puternică încărcătură simbolică.

Lucrările de grafică realizate de Hesshaimer în perioada războiului, desene în creion și tuș, unele colorate în acuarelă, dar și gravuri, sunt imagini cu caracter realist, documentar, care surprind într-un veritabil jurnal vizual: aspecte ale organizării și tacticii militare (tranșee, piese de armament, câmpuri de bătălie, trupe în marș), scene din viața soldaților, figuri de soldați din armata austro-ungară și cele aliate, prizonieri, urmări ale luptelor (cimitire militare, câmpuri de bătălie părăsite, distrugerile provocate de lupte), civili prinși în vârtejul războiului (notând cu interes elementele etnografice), peisaje și câteva aspecte de interioare (orga reginei Elisabeta, biblioteca și cabinetul regelui Carol I din palatul Cotroceni). Majoritatea

⁶⁴ Gudrun-Liane Ittu, *50 de ani de la..., op. cit.*, p. 409.

⁶⁵ Ludwig Hesshaimer, *Heil und Sieg! 1914-1915*. 35. *Zeichnungen vom östlichen Kriegsschauplatze von Ludwig Hesshaimer*, Wien-Leipzig, Kunstverlag Halm u. Goldmann, 1915.

⁶⁶ Okky Offerhaus (editor), *Ludwig Hesshaimer. Miniaturen aus der Monarchie. Ein k.u.k. Offizier erzählt mit dem Zeichenstift*, Viena, Kremayr and Scheriau, 1992.

⁶⁷ Ludwig Hesshaimer, *Der Weltkrieg. Ein Totentanz. Eine Dichtung in Radierungen von Ludwig von Hesshaimer*, Viena, Wila, Leipzig, 1921.

lucrărilor sunt însoțite de câte o notă prin care localizează și datează execuția lucrării. În alegerea motivelor, decupaj și structurarea compoziției se resimte educația artistică urmată în anii de dinaintea războiului.



Fig. 13. Ludwig Hesshaimer, *Autoportret* (1914), reproducere după *Miniaturen aus der Monarchie*, Viena, 1992, p. 79.



Fig. 14. Ludwig Hesshaimer, *Înainte!* (1914), reproducere după *Miniaturen aus der Monarchie*, Viena, 1992, p. 82.



Fig. 15. Ludwig Hesshaimer, *Prezmisk* (1915), reproducere după *Heil und Sieg!*, p. 28.



Fig. 16. Ludwig Hesshaimer, *Descrierea războiului* (pagină de titlu), *Der Weltkrieg. Ein Totentanz*, planșa 1, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. XV.1124.



Fig. 17. Ludwig Hesshaimer, *Prăbușirea*, *Der Weltkrieg. Ein Totentanz*, planșa 2, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. XV.1125.



Fig. 18. Ludwig Hesshaimer, *Moartea își trimite duhurile*, *Der Weltkrieg. Ein Totentanz*, planșa 3, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. XV.1126.



Fig. 19. Ludwig Hesshaimer, *Sute de copii se creează în lumină și dragoste*, *Der Weltkrieg. Ein Totentanz*, planșa 14, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. XV.1137.



Fig. 20. Ludwig Hesshaimer, *Victoria vieții, Der Weltkrieg. Ein Totentanz*, planșa 15, Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. XV.1138.



Fig. 21. Ludwig Hesshaimer, *Das Lied vom Schlachtfeld*, planșa 9, reproducere după Markus Lörz, *Der Weltkriegzyklus...*, p. 426.

Hesshaimer abordează tema războiului într-un mod cu totul diferit în cele două cicluri de gravuri realizate în deceniul următor. *Dansul morții* cuprinde 15 planșe realizate în diverse tehnici de gravură: aquatinta, gravură cu dălțița, ac rece și diamant⁶⁸. Populate de figuri fantastice, zeul războiului (?), moartea, demoni, șerpi, schelete, balauri, călăreți ai apocalipsei, dar și de apariții ale lui Iisus și ale Fecioarei cu pruncul și o figură feminină idealizată, o personificare a vieții, scenele gravate spun povestea morții și răului care pun stăpânire pe umanitate, cutreierând câmpurile de luptă și împingând oamenii, de la capete încoronate la simpli soldați, unii împotriva altora într-un macabru „dans al morții”⁶⁹.

Printre posibilele surse iconografice ale fantasticului univers imagistic creat de Ludwig Hesshaimer se pot număra reprezentările dansului macabru de la sfârșitul Evului Mediu, gravurile lui Daniel Hopfer și gravura *Cei patru călăreți ai Apocalipsului* de Albrecht Dürer, receptate prin filtrul simbolismului german. Fără îndoială, artistului brașovean îi erau cunoscute lucrările *Războiul* (1896) și *Ciuma* (1898) de Arnold Böcklin (1827-1901). Cu toate acestea, nu putem considera că Hesshaimer doar a compilat mimetic și a adaptat imagistica altor artiști. În sprijinul unei asemenea concluzii vine mărturisirea artistului: „Sunt un om cu imaginație. Iar în arta mea am câteodată extrem de multă imaginație. Acest lucru mi-a îngreunat drumul. Și totuși nu m-aș lipsi de această trăsătură. Mi-a deschis calea spre castele de basm și ceruri îndepărtate, prin ea studiul oricărui om a devenit un secret fascinant”⁷⁰. Devenit pacifist convins după anii sumbri ai războiului, *Dansul morții* s-a născut din efortul artistului de a depăși șocul provocat de ororile războiului și de a transmite lumii întregi trăirile sale, după cum mărturisea el însuși în 1920: „La oribilul sfârșit de război/ în lunile marcate de depresie adâncă sufletească/ opera mea s-a maturizat/ s-a mai adăugat câte o foaie/ și

⁶⁸ Muzeul Național Brukenthal, nr. inv. XV – 1120a-1139.

⁶⁹ O analiză detaliată a ciclului *Dansul morții* se găsește la Markus Lörz, *Der Weltkriegzyklus im Kontext der Kriegsgrafik Ludwig Hesshaimers*, în Harald Heppner, *Umbruch mit Schlachtenlärm...*, op. cit., p. 403-426.

⁷⁰ Ludwig Hesshaimer, *Mein „Um“-Weg!*, în Adolf Meschendörfer (coord.), *Aus Kronstädter Gärten. Kunstleben einer Sächsischen Stadt im Jahre 1930*, Brașov, Zeidner / Hiemesch, 1930, p. 192 (trad. Conf. univ. dr. Sunhild Galter).

totul s-a rotunjit într-un ciclu încheiat./ Speranța că oamenii se vor împăca/ că viața va birui moartea/ și-a dat pe ultima foaie mâna cu prima foaie/și mi-a înlesnit să ajung la capătul drumului meu greu”⁷¹.

Diferit abordează Ludwig Hesshaimer războiul în ultimul ciclu de gravuri dedicat acestei teme, *Cântul despre câmpul de bătălie*. Gravurile redau imagini ale câmpurilor de luptă pustiite de Marele Război, încremenite într-o atmosferă atemporală, statică, fiind lipsite de forța expresivă și de simbolismul imaginilor din ciclul precedent. Războiul ca imagine a suferinței și a pierderii speranței este lăsat în urmă⁷².

Artiștii brașoveni aflați pe fronturile Primului Război Mondial au înfățișat cele trăite și văzute în concordanță cu temperamentul și formația lor artistică. Tensiunea dramatică și tragedia zugrăvită de Hans Eder în expresivele sale lucrări expresioniste realizate în anii războiului își au contraponderea în detașarea prevalentă în creațiile lui Fritz Kimm și Eduard Morres. Cazul lui Hans Eder nu este singular în pictura transilvăneană. Un avizat exeget al artei din Transilvania, Negoită Lăptoiu, constată: „o proliferare a transpunerilor de factură expresionistă are loc, cum era și firesc, o dată cu declanșarea primului război mondial”⁷³. Aurel Popp, Nagy István și Cornel Medrea sunt artiștii transilvăneni a căror prezență pe front a marcat puternic evoluția ulterioară a operei lor. Ludwig Hesshaimer a lăsat numeroase lucrări de grafică inspirate de Marele Război, devenit o temă principală, obsesivă, a operei sale. Deși nu a fost ocolit de război, Brașovul și luptele de aici nu au stârnit interesul artiștilor aflați în oraș, cu excepția modestelor schițe creionate de Valeriu Maximilian după luptele din apropierea orașului. Fără a constitui un capitol major al artei din tranșeele Marelui Război, prezentarea contribuției artiștilor brașoveni la zugrăvirea conflictului își propune o întregire a studiilor cu privire la participarea și rolul artiștilor din spațiu românesc în Primul Război Mondial.

⁷¹ Ludwig Hesshaimer, *Der Weltkrieg. Ein Totentanz....*, op. cit., (trad. Conf. univ. dr. Sunhild Galter).

⁷² Markus Lörz, *Der Weltkriegszyklus....*, op. cit., p. 425.

⁷³ Negoită Lăptoiu, *Tendințe expresioniste....*, op. cit., p. 335.

COLONELUL ANDREI POTOCKI, UN INEDIT ARTIST MILITAR, PIONIER AL UNIFORMOLOGIEI ROMÂNEȘTI

de HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU

Abstract. The study presents the work and life of Colonel Andrei Vladimirovici Potocki, born in Sankt-Petersburg on 5th January 1886, who became officer of one of the most prestigious units of the Russian Imperial Guard, the “Pavlovski” Regiment. As early as the beginning of his military career, Andrei Potocki showed some artistic interest, drawing military uniforms, illustrating military photographic albums with graphic design vignettes or making cartoons for some of his regimental comrades. Within this elite regiment, Andrei Potocki bravely fought during the First World War and was decorated with important Russian imperial orders: St. Ana, St. Stanislas, St. Vladimir, St. George. During the war, he was wounded in action, in the battles of 1916. At the outbreak of the February Revolution of 1917 and especially after the Bolshevik coup of October 1917, Andrei Potocki, who reached the rank of Colonel, naturally chose to join the White movement. In 1919, he served as a division commander in the “Russian Volunteer Army of the West”, who fought in the Baltic region. After the defeat of the White movement, still in unclear circumstances, Andrei Potocki arrived in Romania where, in 1920, he met at Iasi and married Miss Cecilia Vrânceanu.

Since 1925, Andrei Potocki has started an intense collaboration with the National Military Museum in Bucharest, founded two years earlier in Park Carol. Initially he worked as an external graphic illustrator, then, after obtaining the Romanian citizenship in 1928, he obtained a permanent job, as a technical assistant (equivalent to current museographer). Interested on military history, benefiting of a real artistic skill and heaving a special power of work, Andrei Potocki made hundreds of drawings and watercolors representing weapons, decorations, uniforms, flags, most of which remained in the manuscript stage, and therefore they are a little or complete unknown to military historians.

His most important work is undoubtedly the famous album “The Uniforms of the Romanian Army, 1830-1930”, published in a mix Romanian-French version, at “Marvan” publishing house, in 1930, which is still today a reference work for the Romanian military historiography. Plates of Romanian soldiers from different epochs of modern history, copied from this album have been and continue to be reproduced, often without indicating or knowing the source. The publication of the album, initiated and encouraged by General Radu R. Rosetti, then President of the National Military Museum Council, led to Andrei Potocki’s promotion as a reserve senior officer of the Romanian Army in 1929 and his awarding with the order “The Crown of Romania”, commander grade, on 10th May, 1930. During the following period, Colonel Andrei Potocki continued to work as a specialist in weapons and uniforms at the National Military Museum, producing a great number of drawings and color illustrations related to the past of the Romanian *military* or carrying out intensive research work, translating from Russian or German important works of uniformology or detecting and transcribing hundreds of official high orders related to the organization of the Romanian army found in periodical publications of the 19th century.

On 5th January 1946, at the age of 60, Colonel Andrei Potocki was kicked out of the National Military Museum, being pensioned, in time to not endure the persecutions which affected the officers of the former Tsarist army, especially those who fought against the Red Army during the Russian Civil War.

Andrei Potocki died in unknown circumstances in 1957 and was buried at Bellu Cemetery in Bucharest.

Keywords: Colonel Andrei Potocki, artist, museologist, uniforms, Russian army, National Military Museum.

În iconografia armatei române moderne un loc extrem de important îl ocupă planșele cu desene de militari în diferite ținute și atitudini, ilustrând uniforme armatei române de la începuturile creării acesteia, în 1830, până la mijlocul perioadei interbelice, 1930. Aceste planșe au fost reunite într-un impresionant album „Uniformele Armatei Române – Les Uniformes de l’Armée Roumaine, 1830–1930”, publicat de Muzeul Militar Național în condiții grafice deosebite pentru acea epocă, în anul 1930, când se aniversau 100 de ani de la înființarea armatei române moderne. Nu există lucrare importantă de istorie militară (monografii, enciclopedii, albume și volume de studii) care să nu fi preluat din acest album, rămas, din păcate, singular până astăzi, sub o formă sau alta, în condiții grafice mai mult sau mai puțin bune, imagini cu ostași români din diferite epoci istorice. Cercetătorii, istoricii, muzeograful care studiază istoria militară denumesc aceste

planșe desenele lui Potocki, dat fiind că artistul care le-a realizat a fost colonelul Andrei Potocki, la data respectivă angajat al Muzeului Militar Național, cu funcția de asistent tehnic, echivalentul funcției de muzeograf din muzeele actuale. Calitatea reconstituirilor de uniforme – artistul efectuând și o amplă muncă de cercetare și documentare privind nu doar uniformele și echipamentul ci și armamentul, modul în care se făcea instrucția de front, pozițiile și formațiile regulamentare – m-au determinat să acord o atenție sporită acestui specialist al cărui talent artistic era în mod cert dublat de pasiunea pentru trecutul militar. Numele, cu o rezonanță aparte, de sorginte poloneză, a trezit de asemenea semne de întrebare asupra identității artistului.

Primele elemente de identificare au apărut la sfârșitul anilor 1980, cu ocazia studierii colecțiilor Secției documentare a Muzeului Militar Național unde, la recomandările regretatului colonel Cristian M. Vlădescu (1932-1993), șef de secție, arheolog și specialist în uniforme și armament alb, el însuși autor al unui faimos volum de uniformologie¹, am consultat și alte lucrări ale colonelului Andrei Potocki, albume de arme, decorații, planșe desenate cu uniforme din epoci diverse, rămase nepublicate și am avut posibilitatea de a studia articole pe teme de armament sau uniformologie, însoțite de ilustrații, realizate de colonelul Potocki și publicate în numerele primei serii a „Buletinului Muzeului Militar Național”, apărute în perioada 1930-1940. Cercetările efectuate ulterior, în arhivele Muzeului Militar Național, Arhivele Militare Naționale, publicațiile periodice ale anilor 1930-1940, diferite studii și lucrări de amintiri, au dus la descoperirea în persoana lui Andrei Potocki, a unui personaj surprinzător și extraordinar prin destinul, cu totul aparte, care reflecta evoluția istorică dramatică a primei jumătăți a secolului al XX-lea².

Andrei Vladimirovici Potocki s-a născut la 5 ianuarie 1886, la Sankt-Petersburg³, fiind de origine nobilă, fiu al colonelului Vladimir Platonovici Potocki, veteran al Războiului Sârbo-Turc din 1876⁴, în care el a luptat ca voluntar și al Serafinei Nikolaevna.

În anul 1905 a absolvit Școala militară „Pavlovsk”, cu gradul de „portuepei-junker” (subofițer - elev) fiind avansat „podporucic” (sublocotenent) în faimosul Regiment de Gardă „Pavlovski”, la 22 aprilie 1905.

Încă de tânăr, Andrei Potocki se evidențiază ca un talentat desenator. În 1904, pe când se afla în școala militară, ilustrează un album cu 20 planșe conținând fotografiile originale care reprezentau diferite lucrări genistice. Fiecare planșă a albumului era ornamentată cu câte un desen în peniță reprezentând gabioane, fascine, planuri ale unor lucrări de campanie. Albumul era dedicat colegului său, F. Callindo⁵. În 1907-1908 pe baza schițelor lui Andrei Potocki era aprobată realizarea uniformelor ofițerilor din Garda Imperială. În amintirile referitoare la viața cotidiană în Regimentul de gardă „Pavlovski”, colonelul Alexandr Petrovici Redkin, aflat în exil, relatează, după mai bine de jumătate de secol, că în anii premergători Primului Război Mondial, în sala de mese a clubului ofițeresc erau expuse afișe și caricaturi ale unor ofițeri ai regimentului realizate de Andrei Potocki, care se pare era și un talentat caricaturist⁶.

Andrei Potocki își urmează cariera militară, fiind avansat la termen, „porucic” (locotenent), la 22 aprilie 1909 și „ștabs-capitan” (căpitan junior), la 14 aprilie 1913. Participă la bătăliile Primului Război Mondial în cadrul Regimentului de gardă „Pavlovski”. Primește gradul de căpitan prin pricazul din 1 august 1915, într-un document din 1915 fiind menționat cu funcția de comandant de companie. La 17 iulie 1916 Potocki este rănit grav în luptele de pe râul Stochod, cu ocazia atacului de la Witoniez⁷, fapt menționat și în ziarul „Ruski Invalid”, Nr. 197, din 24 iulie 1916⁸. Andrei Potocki este evacuat la Luțk, unde este supus unui tratament spitalicesc de lungă durată, apoi este mutat într-un spital deschis de familia imperială în Palatul de Iarnă. Perioada de convalescență o petrece la sanatoriul din Yalta. După încheierea acestei perioade Andrei

¹ Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea până la victoria din mai 1945*, Editura Meridiane, București, 1945.

² Doresc să mulțumesc pe această cale colegilor mei din cadrul Muzeului Militar Național, dr. Corneliu Andonie și dr. Emil Boboescu, care m-au ajutat în identificarea și valorificarea științifică a unor importante informații privind viața și cariera lui Andrei Potocki.

³ *Foaia matricolă a Reg. No.4 de Dorobanți Argeș*, fila 1, Colecția Manuscrise a MMN, Div. III, /1632.

⁴ Ромашкевич А. Д. *Материалы к истории Петровского Полтавского кадетского корпуса с 1-го октября 1908 г. по 1-е октября 1909 г.* Год шестой. Полтава. 1909. Стр.106; (A. D. Romashkevich. *Materials on the history of the Petrovsky Poltava Cadet Corps from October 1, 1908 to October 1, 1909.* The year of the sixth. Poltava. 1909. P.106)

⁵ Album cu fotografii și desene originale realizate de Andrei Potocki, în 1904, oferit la licitația „Summer Internet Auction”, în data de 29 iunie 2019. <https://www.numismat.ru/au.shtml?au=1&per=260&descr=&material=0&nominal=0&lotype=0&ordername=1&orderdirection=ASC&num=12&b=0&f=0&page=41>, accesat la 6 iunie 2019.

⁶ A. Redkin, *НА ОГОНЕК Картинки мирной жизни Лейб-Гвардии Павловского полка. (ÎN LUMINĂ. Aspecte ale vieții în timp de pace ale Regimentului de gardă Pavlovski)*, „Военная быль – Le Passé Militaire”, Nr. 47/ martie 1961, Paris, p. 5.

⁷ Krzysztof Dubiński, *Wojna Witakacego, Czyli kumbol w galifetach*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa, 2016, p.113.

⁸ *Jurnal Voenăi i Literaturnăi „Razvedcik”*, Nr. 1353, p. 655.

Potocki nu s-a mai întors la unitatea sa aflată pe front, fiind repartizat la un batalion de rezervă al regimentului, aflat la Sankt Petersburg, unde i s-au încredințat misiuni în cadrul garnizoanei din acest oraș⁹. Pe 19 iulie 1916 Andrei Potocki era avansat la gradul de „podpolcownik” (locotenent-colonel) având funcția de comandant al batalionului 4 din Regimentul de gardă „Pavlovski”, probabil ca urmare a unei propuneri anterioare rănirii sale pe câmpul de luptă, produsă pe 17 iulie. Pentru meritele sale pe front, Andrei Potocki a fost decorat cu înalte ordine de război țariste: „Sf. Ana”, cls. a IV-a, cu inscripția „Pentru vitejie” (10 noiembrie 1914), „Sf. Stanislas”, cls. a III-a cu spade și fundă (ianuarie 1915)¹⁰, „Sf. Ana”, cls. a III-a cu spade și fundă (3 aprilie 1915), „Sf. Stanislas”, cls. a II-a cu spade (8 aprilie 1915), „Sf. Vladimir”, cu spade și fundă (27 noiembrie 1916), sabia ordinului „Sf. Gheorghe” (12 iunie 1917), „Sf. Vladimir”, cls. a III-a cu spade (18 septembrie 1917), „Înaltă Bunăvoință – pentru vitejie în fața dușmanului” (18 februarie 1916).

În timpul războiului, Andrei Potocki l-a întâlnit pe front pe cunoscutul scriitor, pictor, dramaturg și fotograf polonez, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885 – 1939), cunoscut și sub numele de Witkacy, înrolat ca voluntar în armata rusă, în cadrul Regimentului de gardă „Pavlovski”. În ciuda diferenței între gradele militare – Potocki era ofițer activ care se dedicase carierei militare și, în acest fel avansase rapid în ierarhia militară, în timp ce Witkiewicz, era doar ofițer în rezervă, cu gradul de locotenent – între cei doi ofițeri s-a legat o strânsă prietenie, bazată, se pare, pe afinitățile lor artistice. Witkiewicz îl caracteriza pe Andrei Potocki ca fiind un excelent ofițer, cu o personalitate de excepție și bune calități de comandant¹¹. Este posibil ca artistul polonez, care din 1915 și-a schimbat radical tehnica de lucru, renunțând la cărbune în favoarea desenului cu creioane și pasteluri colorate, să fi fost influențat din acest punct de vedere de colonelul Potocki, despre care spunea că nu se despărțea de caietul de schițe și care prefera desenul în locul picturii, mai greu de practicat pe front¹².

Evenimentele dramatice din primăvara anului 1917, soldate cu abdicarea țarului și proclamarea republicii democratice, îi găsesc pe cei doi ofițeri la Sankt-Petersburg, devenit Petrograd, îndeplinind diferite misiuni în cadrul subunităților de rezervă ale Regimentului „Pavlovski”. În martie 1917, aceste subunități sunt reunite sub forma unui Regiment de rezervă „Pavlovski”, menit să instruiască recruții pentru regimentul activ flat pe front. Comandant al noii unități a fost numit colonelul Andrei Potocki, care a devenit astfel ultimul comandant al acestui prestigios regiment, în care el slujise cu devotament și curaj încă de la terminarea școlii militare. În calitate de comandant, colonelul Andrei Potocki va face o caracterizare extrem de elogioasă subordonatului său, locotenentul Stanisław Witkiewicz, de care îl lega, așa cum am arătat anterior, o strânsă prietenie încă de când se aflau pe front¹³, propunându-l să fie decorat cu ordinul „Sf. Ana”, clasa a IV-a, pentru bravura arătată în lupta de la Witonieț, una dintre cele mai sângeroase la care a participat Regimentul „Pavlovski”. În epoca guvernului provizoriu, condus de Kerenski, ordinul „Sf. Ana” devenise o decorație extrem de valoroasă, acordată într-un număr limitat de exemplare, fiind menită să recompenseze bravura pe câmpul de luptă, în condițiile în care armata rusă fusese cuprinsă de anarhie iar apatia și descurajarea domnea în rândurile corpului ofițeresc¹⁴.

În octombrie 1917, în contextul degradării situației politice din Rusia și a anarhiei care a cuprins unitățile armatei ruse, colonelul Andrei Potocki va părăsi Petrogradul și Regimentul „Pavlovski”, aflat în plină disoluție și se va deplasa spre sud pentru a se alătura forțelor alb-gardiste. În 1918, în timpul Războiului Civil, se află la Kiev, unde colaborează cu regimul naționalist al hatmanului Pavlo Skoropaski, fiind unul dintre organizatorii „Armatei de Astrahan”, destinată luptei împotriva forțelor bolșevice și restaurării puterii imperiale, beneficiind și de sprijinul forțelor germane de ocupație, interesate de calmarea situației din Rusia, în contextul efortului făcut de Puterile Centrale pentru încheierea victorioasă a războiului în Vest. La sfârșitul anului 1918, regimul lui Skoropaski este răsturnat, nemaivând sprijinul trupelor germane care, după Armistițiul din 11 noiembrie 1918, începuseră retragerea spre Germania. În condițiile în

⁹ Krzysztof Dubiński, *op. cit.*, p. 252.

¹⁰ „Pentru bravura în fața inamicului”, Anexa la Înalte Ordine în jurnalul „Razvedcik”, Nr. 1269, din 3 martie 1915.

¹¹ Krzysztof Dubiński, *op. cit.*, p. 113.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 167. Colonelul Potocki aprecia astfel comportamentul locotenentului Witkiewicz: „În 1916, locotenentul Witkiewicz, având funcția de ofițer, comandant al companiei a 4-a, a participat la 17 iulie [1916, n.a.] la bătălia din satul Witonieț, de pe râul Stochod și a dat dovadă de vitejie și înalt curaj în timpul atacului, timp în care a fost rănit grav din cauza exploziei unui proiectil de mare calibru. Până în prezent, locotenentul a suferit de consecințele acestei răniri”.

¹⁴ *Ibidem*, p. 254. La propunerea Colonelului Andrei Potocki, locotenentul Stanisław Witkiewicz a fost decorat cu ordinul „Sf. Ana”, cls. a IV-a, acordat prin Ordinul Nr. 4279, din 20 iunie 1917.

care „Armata de Astrahan” și-a încetat activitatea, colonelul Potocki a decis să continue lupta alături de alți ofițeri ai fostelor regimente ale gărzii imperiale ruse, împotriva forțelor bolșevice. La 28 martie 1919, colonelul Potocki se alătură „Armatei Ruse de Voluntari din Vest”, comandată de generalul de cazaci Pavel Bermond-Avalov, care acționa în țările baltice, fiind numit comandantul Brigăzii de plastuni (infanteriști cazaci), cea mai importantă unitate de infanterie a acestui corp. (Fig. 1) Fratele său, Boris Potocki a preluat comanda artileriei „Armatei de Voluntari”¹⁵. În cadrul acestei mari unități a participat la luptele din zona Mării Baltice până la sfârșitul anului 1919, când unitățile de voluntari nu au mai beneficiat de sprijinul trupelor germane, fiind în cele din urmă înfrânate și nevoite să se retragă în Germania, unde militarii au fost internați în lagăre de prizonieri. Andrei Potocki a fost internat în lagărele Wildemann și Aldenau. În aceeași perioadă a devenit membru al „Asociației de Într-ajutorare a Ofițerilor din Fosta Armată și Marină Rusă”, care acționa în Germania. (Fig. 2)



Fig. 1. Colonelul Andrei Vladimirovici Potocki, în uniformă de ofițer al „Armatei Ruse de Voluntari din Vest”, 1922. (General Fürst Awaloff, *Im Kampf gegen den Bolschewismus*, Druck und Verlag von J. J. Augustin, Glückstadt und Hamburg, 1925).

În timpul cât s-a aflat în cadrul „Armatei Ruse de Voluntari din Vest”, Andrei Potocki a proiectat însemnul acestei formațiuni, o decorație cu două clase, sub forma unei cruci malteze, confecționată din email negru, surmontată de un cap de mort peste două oase încrucișate, realizată în varianta „cu spade” sau „fără spade”, după calitatea persoanei căreia îi era conferită, militar sau civil¹⁶.

Se pare că în perioada imediat următoare încheierii războiului, colonelul Andrei Potocki a realizat o importantă lucrare, un istoric al Regimentului de gardă „Pavlovski”, începând din 1892, anul în care s-a oprit

¹⁵ General Fürst Awaloff, *Im Kampf gegen den Bolschewismus*, Druck und Verlag von J. J. Augustin, Glückstadt und Hamburg, 1925, p.127.

¹⁶ *Ibidem*.

istoria oficială, tipărită, a unității, până la sfârșitul războiului, în 1917. Într-o culegere de studii militare rusești publicate în străinătate, realizată de A. Gering, fost ofițer din Marina Imperială rusă, emigrat la Paris după încheierea Războiului Civil, se face o referire la Andrei Potocki și la lucrarea acestuia, rămasă în faza de manuscris, după cum urmează:

„Potocki A., colonel – Istoria Regimentului de gardă „Pavlovski”, din 1892 până la sfârșitul existenței sale. Șase volume de format mare, cu un album de ilustrații în culori. Un manuscris minunat și frumos scris. Cuprinde istoria vieții regimentului în toate detaliile sale, începând de la momentul în care istoria oficială a regimentului s-a oprit – 1892”¹⁷.



Fig. 2. Ofițeri ai „Armatei Ruse de Voluntari din Vest”, participând la funeraliile împărătesei Augusta-Victoria, a Germaniei, desfășurată la Potsdam, în aprilie 1921. Colonelul Andrei Potocki, cu favoriți, se află în stânga generalului Pavel Bermondt-Avalov. (General Fürst Awaloff, *Im Kampf gegen den Bolschewismus*, Druck und Verlag von J. J. Augustin, Glückstadt und Hamburg, 1925).

Un emoționant capitol din această lucrare, intitulat „Parada din mai”, era publicat în numărul din martie 1967 al revistei emigrației ruse la Paris, „Voyennaia Bâl – Le Passé Militaire”, fiind descris fastul ultimei parade a Gărzii Imperiale, la Sankt-Petersburg, în mai 1904, înainte de izbucnirea Războiului Ruso-Japonez și de dramaticele evenimente care i-au urmat, până la prăbușirea regimului imperial¹⁸. În aceeași publicație se făcea apel la cititori pentru strângerea fondurilor necesare în vederea publicării acestei ample lucrări realizate de Andrei Potocki, care conținea cinci volume de text și un al șaselea cu ilustrații. În lucrarea istoricului Krzysztof Dubiński, dedicată artistului polonez Stanisław Ignacy Witkiewicz, intitulată „Wojna Witakacego, Czyli kumboł w galifetach (Războiul lui Witakacy, un tip în pantaloni bufanți)”, lucrării colonelului Potocki îi este dedicat un întreg capitol în care este analizată posibilitatea ca acest manuscris, în care Dubiński spera să se găsească informații, poate chiar și desene, relative la Stanisław Witkiewicz, să nu se fi pierdut și să mai existe pe undeva, poate prin arhiva sau biblioteca uneia din țările în care Potocki a imigrat după încheierea Războiului Civil¹⁹. Dubiński, aidoma celorlalți cercetători străini, nu avea informații despre cariera lui Andrei Potocki în România interbelică, crezând că ofițerul rus s-ar fi refugiat în Bulgaria, intrând în serviciul țarului Boris sau în Iugoslavia, ca și alți ofițeri țariști. În istoriografia străină, cariera militară a lui Potocki în armata rusă este binecunoscută însă este aproape complet ignorată existența sa după încheierea Războiului Civil din Rusia, existând doar informații vagi că ar fi ajuns la un

¹⁷ Геринг А. (Gering A.), *Материалы к библиографии русской военной печати за рубежом (Materiale pentru bibliografia presei militare ruse în străinătate)*, Paris, 1968, p. 65.

¹⁸ А. В. Потоцкий (A. V. Potocki) – *Майский парад (Parada din Mai)*, „Военная быль – Le Passé Militaire”, Nr. 84/ martie 1967, Paris, p. 6-18.

¹⁹ Krzysztof Dubiński, *op. cit.*, p.134-138.

moment dat în România și că ar fi murit, posibil la București, înainte de 1967. În acest context este abordată și chestiunea manuscrisului referitor la istoria finală a Regimentului de Gardă „Pavlovski”, fiind avansată ipoteza că acesta ar mai exista pe undeva, probabil prin biblioteci sau arhive din Bulgaria sau din fosta Iugoslavie, unde era probabil ca Andrei Potocki să fi ajuns după război. Din punctul nostru de vedere, manuscrisul respectiv, dacă nu a fost distrus, ar trebui să se găsească tot în Franța sau în vreo altă țară occidentală, dat fiind că în anul 1967, când a fost publicat un extras din el, acesta era la îndemâna editorului revistei „Voyennaya Bîl – Le Passé Militaire”, care și inițiasse acțiunea de strângere de fonduri în vederea publicării.

Nu sunt foarte clare condițiile în care Andrei Potocki a ales să vină și să se stabilească în România. Opțiunea sa este cu atât mai ciudată cu cât, după înfrângerea trupelor alb-gardiste, majoritatea emigrației militare ruse s-a stabilit în Regatul Sârbilor, Croaților și Slovenilor sau în Bulgaria, țări slave cu care Rusia avusese strânse legături de colaborare înainte de război. O parte importantă a ofițerilor și generalilor ruși au plecat spre Europa de vest, stabilindu-se în Germania, Franța sau peste ocean, în America. În general România nu constituia o destinație preferată pentru emigrația rusă, deoarece forțele care se confruntau în Războiul Civil din Rusia, atât cele de stânga (bolșevicii), cât și cele de dreapta (alb-gardiste), considerau că România comisesse o agresiune prin ocuparea Basarabiei și că acest teritoriu aparținea, de drept, Rusiei.

Probabil că decizia lui Andrei Potocki de a se stabili în România a fost determinată de căsătoria acestuia, la 8 noiembrie 1920, cu domnișoara Cecilia I. Vrânceanu, din Iași²⁰. Este posibil să o fi cunoscut pe viitoarea soție cu ocazia dramaticelor evenimente desfășurate în cursul anilor 1917-1918, posibil la Yalta, unde, în 1917, Potocki s-a aflat în convalescență, dat fiind că numeroși români (funcționari, personal medical) fuseseră evacuați în sudul Ucrainei și Crimeea sau la Kiev, unde în 1918 Potocki a organizat o mare unitate a Armatei Albe, în condițiile în care mulți români, din Moldova sau Bucovina, se găseau în Podolia și sud-vestul Ucrainei. Deși căsătoria a avut loc în 1920, Andrei Potocki a mai petrecut încă ceva timp în Germania, dacă luăm în considerare data de 8/19 aprilie 1921, înscrisă pe fotografia ce a fost oferită prințului Avalov. Fotografia respectivă îl prezintă pe colonelul Andrei Potocki ca pe un falnic ofițer rus, având chipul încadrat de niște imenși favoriți și pieptul vestonului acoperit de toate înaltele decorații ce i-au fost conferite pentru vitejie în Marele Război și în Războiul Civil. Din căsătoria cu Cecilia Vrânceanu, nu au rezultat copii. Andrei Potocki s-a stabilit definitiv în România, începând din 1922²¹, locuind inițial la Iași²².

Interesul pentru istoria militară îl va aduce la București unde își oferă disponibilitatea de a colabora cu nou înființatul Muzeu Militar Național, amplasat la acea dată în Parcul Carol, în vechea cădire a „Palatului Artelor”, construită în 1906, pentru sărbătorirea a 40 ani de domnie a regelui Carol I. În căutare de specialiști în domeniul istoriei militare, la 23 aprilie 1925, prin ordinul nr. 13641/1925 al Ministerului de Război, „domnul Potocky A. era numit șef al atelierului de reproducere – „diurnist”²³.

Cu siguranță, Consiliul științific al muzeului, al cărui președinte era generalul Radu R. Rosetti, în căutare de specialiști în muzeografie, a apreciat cunoștințele lui Andrei Potocki în domeniul istoriei militare, precum și talentul său deosebit la desen, mai ales că se intenționa realizarea unor lucrări de valorificare și prezentare a patrimoniului muzeului, inclusiv al unui „Album al armamentului de infanterie și cavalerie aflat în Muzeul Militar Național”. Această lucrare, rămasă nepublicată, aflată în prezent în colecția Muzeului Militar Național, este compusă din două volume²⁴. Primul are 53 de planșe, numerotate de la 1 la 53, conținând desene în peniță ale unor tipuri de arme existente în colecția muzeului, prezentate cronologic, începând cu cele din antichitatea străveche, continuând cu armele albe medievale și piesele de harnașament. Restul planșelor din volum prezintă armele de foc din epoca medievală și modernă, ultimele fiind armamentul de foc de infanterie din timpul Primului Război Mondial. Al doilea volum conține 51 de planșe, de la planșa 54 la 107 (planșele 85 și 101 lipsesc) și prezintă tipuri de puști de infanterie, cu mecanismele aferente, arme de foc scurte (revolvere și pistoale), tipuri de grenade, mitraliere, tunuri de însoțire a infanteriei, armament alb regulamentar (săbii, lănci de cavalerie), măști și sisteme de protecție contra gazelor

²⁰ *Foaia matricolă...*, fila 2.

²¹ *Monitorul Oficial*, Nr. 77, 4 aprilie 1928, p. 2816.

²² *Ibidem*.

²³ *Istoricul Muzeului Militar Național*, Muzeul Militar Național, Colecția Div. I, Inv. 414, p. 29.

* angajat temporar.

²⁴ *Registru procese-verbale ale Consiliului de Conducere al Muzeului Militar Național*. 1928-1932, Colecția Div. III/294, fila 63. În primăvara anului 1929 planșele originale ale albumului de armament, realizate de Andrei Potocki, au fost legate, rezultând, din cauza grosimii, două volume. Operațiunea a costat 800 lei.

toxice de luptă, unelte genistice individuale, scuturi de tranșee, tocure de praf de pușcă. Albumul este însoțit de o copertă foarte elaborat lucrată, reprezentând o compoziție cu elemente Art Deco, înfățișând la partea superioară, într-un cartuș rectangular cu colțurile rotunjite, imaginea muzeului amplasat în Parcul Carol. Zona centrală, pe care este înscrisă cu caractere neo-românești, specifice epocii, denumirea albumului: „ALBUMUL ARMAMENTULUI DE INFANTERIE ȘI CAVALERIE AFLAT ÎN MUZEUL MILITAR NAȚIONAL, lucrat de ANDREI POTOCKI”, plasată deasupra stemei regatului, model 1922, este încadrată de stemele provinciilor istorice românești, de arme, drapele și elemente de uniformă, extrem de corect și detaliat reprezentate, plasate simetric față de axa verticală a compoziției. Desenul este realizat în peniță, cu tuș, peste care este aplicat un laviu transparent care evidențiază cromatica elementelor heraldice și uniformologice. Desenul copertei este datat, în stânga jos: „București 1925” și semnat, în dreapta jos: „A. Potocki”. (Fig. 3)



Fig. 3. Coperta pentru „Albumul armamentului de infanterie și cavalerie aflat în Muzeul Militar Național”, realizat de Andrei Potocki în 1925 (Biblioteca Muzeului Militar Național).

Desenele celor 105 planșe, realizate în peniță, sunt de asemenea îngrijit realizate, cu evidențierea detaliilor tehnologice sau artistice. Și la aceste desene au fost aplicate laviuri colorate pentru a marca

volumul obiectelor și a evidenția elementele cromatice specifice. Denumirile diferitelor tipuri de arme sau piese de echipament sunt scrise de mână, la partea inferioară a fiecărei planșe. Albumul prezintă cele mai reprezentative tipuri de arme aflate în colecția muzeului la acea dată, fiind și astăzi un element de referință pentru cercetătorii care studiază armamentul armatei române. (Fig. 4, 5, 6, 7) El a fost realizat într-un timp extrem de scurt, de doar câteva luni, în perioada în care Andrei Potocki era angajat temporar, însă a constituit o dovadă a calităților autorului, atât ca cercetător cât și ca artist, având posibilitatea să concretizeze cercetările sale într-o formă grafică. Albumul nu a fost tipărit, probabil din rațiuni financiare, costurile imprimării color a unui număr atât de mare de planșe fiind extrem de ridicat.



Fig. 4. Planșa Nr. 27 din „Albumul armamentului de infanterie și cavalerie aflat în Muzeul Militar Național”, Vol. I, realizat de Andrei Potocki, reprezentând armuri medievale aflate în colecția muzeului (Biblioteca Muzeului Militar Național).



Fig. 5. Planșa Nr. 28 din „Albumul armamentului de infanterie și cavalerie aflat în Muzeul Militar Național”, Vol. I, realizat de Andrei Potocki, reprezentând o armură tip „Maximilian”, aflată în colecția muzeului (Biblioteca Muzeului Militar Național).

În anul următor, Andrei Potocki a realizat pentru muzeu o serie de planșe cu ordine și medalii românești, probabil în vederea realizării unui album având acest subiect. În colecția Muzeului Militar Național se găsesc 6 planșe care înfățișează decorații românești, după cum urmează: ordinul „Mihai Viteazul”, md. 1916, în cele 3 clase, clasa a doua (comandorie) fiind prezentată avers și revers; ordinul „Steaua României”, md. 1877, pentru militari, la război, în grad de „mare cruce”, cu placă și lentă (Fig. 8); ordinul „Coroana României”, md. 1916, pentru militari, la război, în grad de „mare cruce”, cu placă și lentă; medaliile Războiului de Independență: „Virtutea Militară”, md. 1872 și 1880, cls. I și a II-a, avers și revers, crucea „Trecerea Dunării”, md. 1878, medalia „Apărătorii Independenței”, md. 1878, avers și revers, crucea „Elisabeta”, md. 1878, pentru doamne (Fig. 9); medaliile începutului de secol XX: medalia „Bărbăție și Credință”, md. 1904, cu bareta „CAMPANIA 1913”, în cele trei clase, avers și revers, medalia „Avântul Țării”, md. 1913, avers și revers, crucea „Meritul Sanitar”, md. 1913/1917, clasele I, II și III, avers și revers;

medaliile pentru vechime în serviciu: „Semnele onorifice pentru 18 și 25 ani de serviciu”, avers și revers, medalia „Bene Merenti”, md. 1876/1881, ambele clase, avers și revers, medalia jubiliară „Carol I. 1866-1906”, pentru militari, avers și revers. Planșele cu decorații sunt realizate într-o tehnică mixtă: guașă și tuș, cu o deosebită grijă pentru redarea corectă a detaliilor de formă, textură și material, fiind plasate pe un fond negru care scoate în evidență decorațiile, aranjarea în pagină fiind structurată pe principii cronologice și de ierarhie faleristică. Toate planșele au figurat, cu tuș alb, în colțul din dreapta jos, semnătura rondă a lui Andrei Potocki, având dedesubt anul realizării planșelor, „1926”.



Fig. 6. Planșa Nr. 107 din „Albumul armamentului de infanterie și cavalerie aflat în Muzeul Militar Național”, Vol. II, realizat de Andrei Potocki, reprezentând tolbe pentru pulbere, accesorii și cuțite de vânatoare, aflate în colecția muzeului (Biblioteca Muzeului Militar Național).

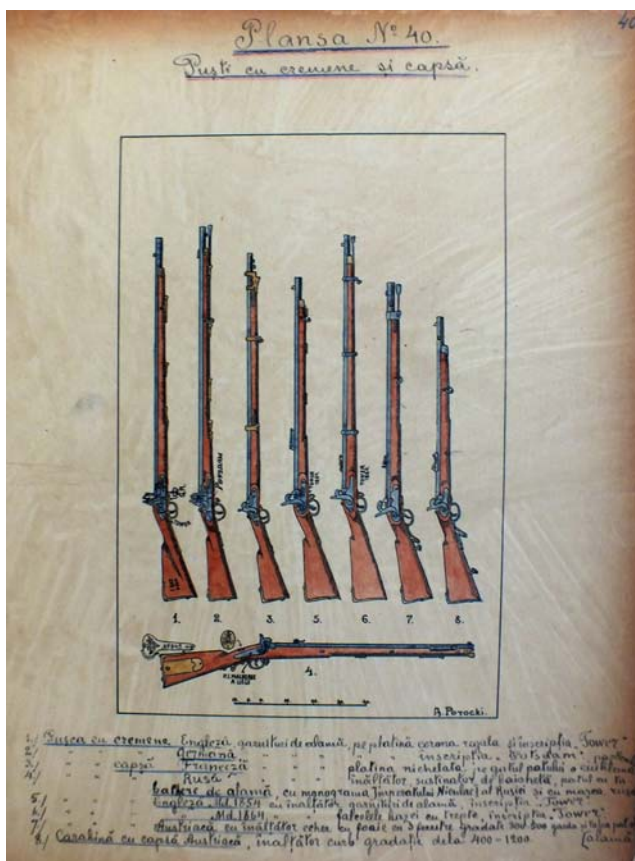


Fig. 7. Planșa Nr. 40 din „Albumul armamentului de infanterie și cavalerie aflat în Muzeul Militar Național”, Vol. I, realizat de Andrei Potocki, reprezentând puști cu cremene și capsă, aflate în colecția muzeului (Biblioteca Muzeului Militar Național).

Dat fiind că nu toate ordinele și medaliile militare românești, existente la acea dată, sunt reprezentate în planșele respective, putem presupune, fie că au mai fost realizate și alte planșe, care ulterior s-au pierdut, fie acțiunea de redare a decorațiilor românești de război a fost oprită la un moment dat, din motive necunoscute.

Pe lângă activitatea de studiu și desenator desfășurată în cadrul muzeului, Andrei Potocki s-a preocupat și pentru îmbogățirea patrimoniului instituției aflată în curs de organizare, în vederea deschiderii pentru public. Pe 30 iunie 1926 acesta a donat pentru colecția de numismatică o serie de bancnote care au circulat în timpul Războiului civil din Rusia, din 1918-1920: ruble țariste (emisiunea Romanov), ruble emise de generalul Judenici din „Armata de Nord-Vest”, ruble emise de de principele Avalof, din „Armata de Vest a Voluntarilor”, grivine ale statului ucrainian, ruble emise de trupele germane de ocupație din 1918, precum și o medalie Crucea „Sf. Gheorghe”, cls. a III-a²⁵.

În anul 1927 Andrei Potocki a depus la Ministerul de Justiție cererea de naturalizare, cu dispensă de stagi, invocând faptul că este căsătorit cu o cetățeană română²⁶. Cererea sa a fost aprobată de Consiliul de

²⁵ Arhiva Muzeului Militar Național, Acte primiri - gestiunea materiei, Exercițiul 1926, filele 70-72.

²⁶ *Monitorul Oficial*, Nr. 14, 19 ianuarie 1928, p. 436.

miniștri în ședința din 22 martie 1928, luându-se în considerare faptul că a renunțat la cetățenia rusă, era căsătorit cu o cetățeană română, nemaifiind astfel necesar să efectueze stagiul cerut de legea de naturalizare, avea bune purtări în societate, fără condamnări pentru fapte infamante, avea asigurate mijloacele de trai pentru el și familia sa, lucrând ca desenator în serviciul Muzeului Militar Național, era cu plata taxelor și impozitelor la zi și avea situația militară în regulă, făcând serviciul în armata rusă unde obținuse gradul de colonel²⁷.



Fig. 8. Planșă reprezentând ordinul „Steaua României”, md. 1877, pentru militari, la război, în grad de „mare cruce”, cu placă și lentă, realizată de Andrei Potocki, în anul 1926, în vederea publicării unui album al decorațiilor militare românești (Biblioteca Muzeului Militar Național).



Fig. 9. Planșă reprezentând medaliile Războiului de Independență: crucea „Trecerea Dunării”, md. 1878, medalia „Apărătorii Independenței”, md. 1878, avers și revers, crucea „Elisabeta”, md. 1878, pentru doamne, „Virtutea Militară”, md. 1872 și 1880, cls. I și a II-a, avers și revers, realizată de Andrei Potocki, în anul 1926, în vederea publicării unui album al decorațiilor militare românești (Biblioteca Muzeului Militar Național).

Ca urmare a obținerii cetățeniei române, Andrei Potocki s-a putut angaja cu contract definitiv la Muzeul Militar Național. Această măsură a fost adoptată prin Decizia ministerială Nr. 280, din 9 aprilie 1930, care „confirma funcțiunea de asistent tehnic bugetar” la Muzeul Militar Național, pentru Andrei Potocki și Alexandru Saint-Georges. începând cu data de 1 ianuarie 1928²⁸. În noua calitate de angajat permanent, Andrei Potocki figura în „ordinea de bătaie” a muzeului, stabilită la 1 aprilie 1928, ca șef al atelierului de reproducere²⁹.

Trebuie menționat faptul că în toate actele oficiale, de naturalizare sau de încadrare în armata română, numele lui Andrei Potocki era românizat, fiind transcris după forma fonetică, Potoski sau Potoschi.

După obținerea cetățeniei și angajarea permanentă la Muzeul Militar Național, Andrei Potocki a început demersurile pentru recunoașterea statutului său de militar de carieră și încadrarea în armata română. Acest fapt a fost confirmat prin Înaltul Decret Nr. 1454, din 10 mai 1929³⁰ (Ordin de zi Nr. 1079/1929), fiindu-i recunoscut gradul de colonel în rezervă, începând de la 10 mai 1929, în cadrul Regimentului Nr. 4 Dorobanți „Argeș”, cu vechimea în grad avută în armata rusă, considerată de la 19 iulie 1916. După 10 ani,

²⁷ *Ibidem*, Nr. 77, 4 aprilie 1928, p. 2816.

²⁸ *Monitorul Oastei*, Nr. 16, 25 aprilie 1928, p. 272.

²⁹ *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... p. 44.

³⁰ *Monitorul Oficial*, Nr. 112, 27 mai 1929, p. 4106.

timp în care a figurat în evidențele Regimentului 4 Dorobanți, ca ofițer în rezervă, în conformitate cu ordinul Nr. 7000/1939 (ordin de zi Nr. 244/1939), începând cu data de 15 noiembrie 1939, colonelul Potocki era mutat ca ofițer în rezervă în cadrul Muzeului Militar Național³¹. (Fig. 10)



Fig. 10. Colonelul (r) Andrei Potocki în uniformă de ofițer în Regimentul Nr. 4 Dorobanți „Argeș”, la sfârșitul anilor 1930. De remarcat medalionul prins cu un lănișor la butoniera vestonului, reprezentând chivăra specifică a militarilor din Regimentul de gardă „Pavlovski”, confecționat din aur emailat la Casa Fabergé, din Sankt Petersburg, în 1890, singurul element care mai amintea de apartenența la vechea armată imperială rusă. (Colecția Muzeului Militar Național).

Activitatea de organizare, cercetare și valorificare a colecțiilor Muzeului Militar Național a continuat cu intensitate în anii 1920, sub atenta și competența îndrumare a generalului Radu R. Rosetti, președintele Consiliului de administrație al muzeului, organism în care se adoptau și deciziile privitoare la activitatea științifică a acestuia. În cadrul acestui proces un rol deosebit de important îi revenea fostului ofițer țarist Andrei Potocki care, prin talentul său artistic, cunoștințele solide de istorie militară, perseverența și capacitatea de muncă, se afla într-o poziție crucială pentru ducerea la bun sfârșit a proiectelor de promovare a patrimoniului muzeului și a tradițiilor militare românești. În acest context, la 8 iunie 1927, prin procesul verbal nr. 48, Consiliul muzeului decidea să se realizeze un album al uniformelor, decorațiilor, medaliilor etc. în vederea aniversării centenarului renașterii armatei române (1830-1930)³².

³¹ *Foaia matricolă...*, fila 2.

³² *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... p. 41.

Prin procesul verbal nr. 59, din 3 februarie 1928, Consiliul aproba „... Continuarea lucrului albumelor uniformelor 1830-1930³³...” După cum se observă, în interval de câteva luni de la anunțarea proiectului inițial al albumului, tematica acestuia se restrângea doar la uniforme, nemaifăcându-se nici o referire la decorații. Probabil se aprecia că nu exista timpul necesar realizării unui proiect atât de ambițios până la momentul aniversării centenarului armatei române moderne, în 1930.

În ședința din 1 octombrie 1928, Consiliul muzeului stabilea structura albumului uniformelor, care urma a fi realizat de Andrei Potocki, pe baza cercetărilor făcute de acesta, activitate extrem de complexă dat fiind că până la acea dată nu exista o lucrare generală, care să abordeze, în totalitate, uniforme și echipamentul armatei române moderne. Albumul trebuia să aibă 160 planșe, din care până la data respectivă Andrei Potocki realizase 80, restul urmând a fi finalizate până la 1 octombrie 1929.

În vederea tipăririi albumului au fost contactate editurile „Socec”, „Cartea Românească”, „Marvan”, „Bucovina” și „Cultura Națională” cărora li s-au cerut oferte de preț pe baza următorului caiet de sarcini: albumul urma să conțină 80 pagini color, pe fiecare fiind dispuse câte două planșe, cu dimensiunile 13 × 18 cm, însoțite de un mic text explicativ, cu respectarea fidelă a culorilor de pe desenele originale. Albumul trebuia legat în pânză, carton sau piele și urma să fie tipărit într-un tiraj de 2.000 – 5.000 exemplare, din care Muzeul Militar Național primea, în mod gratuit, 500 exemplare, prețul de vânzare fiind stabilit ulterior³⁴.

Pentru a se grăbi acțiunea de pregătire a albumului uniformelor se propunea angajarea, pentru o perioadă limitată de timp, pe postul de grădinar al muzeului, devenit vacant prin demisia acestuia, a unui „desenator-caligraf”, ce urma să lucreze ca ajutor al asistentului tehnic Potocki, fiind încadrat cu același salariu³⁵. La ședința consiliului din 26 ianuarie 1929, se aproba angajarea temporară a domnului Gh. Brânză, pe post de „desenator-caligraf diurnist”, pe perioada 1 noiembrie 1928 – 1 martie 1929³⁶.

După studierea ofertelor făcute de editurile contactate, Consiliul muzeului a apreciat că oferta cea mai avantajoasă fusese făcută de editura „Marvan”, care se angaja să tipărească un tiraj de 2.000 exemplare pentru prețul de 1.673.000 lei, cu respectarea condițiilor cerute de muzeu, pe o hârtie de foarte bună calitate, fără acout prealabil. După încheierea lucrării, clișeele utilizate pentru tipar trebuiau predate muzeului astfel încât o eventuală retipărire a albumului să se facă la un preț mai scăzut. Plata urma să fie făcută eșalonat, pe măsură ce muzeul făcea rost de banii necesari. Un criteriu luat în considerare a fost și data până la care albumul trebuia să apară, martie 1930, precum și nevoia tipăririi de urgență a unor planșe necesare prospectului ce trebuia distribuit „de pe acum” pentru public³⁷.

Prin ședința din 26 ianuarie 1929, Consiliul muzeului decidea tipărirea a 2000 de „prospecte” care să conțină planșe din albumul ce urma a fi tipărit, precum și a unor liste de înscriere. Pliantele respective conțineau un text redactat de președintele consiliului, generalul Radu Rosetti, prin care se arăta motivul publicării acestui album – aniversarea a 100 ani de la înființarea primelor unități ale armatei române moderne – era prezentat cuprinsul albumului și se preciza faptul că acesta urma să apară în primăvara anului 1930. Cei interesați de această publicație erau îndemnați să se înscrie pe liste de subscripție, putând beneficia de reduceri ale prețului de vânzare după cum urmează: cei care achitau costul integral al volumului până la 1 mai 1929, plăteau doar 1.200 lei pe exemplar, persoanele interesate care achitau prețul integral până la 1 mai 1930 ar fi trebuit să plătească 1.300 lei pe exemplar, după această dată prețul de vânzare fiind cel obișnuit, de 1.400 lei. Ofițerii activi și de rezervă, precum și profesorii, beneficiau de aceleași facilități având în plus, începând de la 1 martie 1929, posibilitatea de a plăti și în rate lunare, de minimum 50 lei, cu condiția să existe o garanție din partea unității militare, a serviciului sau școlii la care lucra cumpărătorul ca ratele să fie plătite regulat. Cumpărătorul nu putea intra în posesia albumului decât după achitarea ultimei rate din prețul volumului. Orice grup de persoane sau orice instituție care achiziționa minimum 20 exemplare, beneficia de o reducere de 5% din prețul integral sau primea câte un exemplar gratuit la fiecare 20 exemplare achiziționate³⁸.

Consiliul muzeului aproba, prin ședința din 10 octombrie 1929, acordarea unui avans financiar editurii „Marvan”, însărcinată cu tipărirea albumului uniformelor, dat fiind că până la 10 octombrie respectiva editură tipărise deja 33 de planșe, însoțite de textul aferent, dintr-un total de 65 planșe. Editura solicitase un

³³ *Ibidem*, p. 43.

³⁴ *Registru procese-verbale...*, fila 16-17.

³⁵ *Ibidem*, fila 21.

³⁶ *Ibidem*, fila 47.

³⁷ *Ibidem*, fila 39.

³⁸ *Ibidem*, filele 45-46.

avans de 500.000 lei, însă datorită faptului că primise deja un avans de 100.000 lei la începerea lucrării, consiliul a decis să-i mai acorde doar o parte din suma solicitată, în valoare de 100.000 lei³⁹.

La ședința din 14 decembrie 1929, Consiliul muzeului stabilea aspectul copertii albumului de uniforme. Aceasta trebuia să fie „cât mai simplă, purtând numai titlul lucrării, în românește și franțuzește, marca țării și numele Muzeului Militar Național”⁴⁰.

Prin ședința Consiliului muzeului din 1 martie 1930, s-a acceptat solicitarea Editurii „Marvan” de a prelungi cu 30 zile finalizarea tirajului „Albumului uniformelor Armatei Române”, având în vedere că lucrarea era aproape terminată și că această întârziere nu prejudicia cu nimic interesele muzeului. S-a aprobat, de asemenea, oferta editurii „Marvan” privind imprimarea paginilor cu text (cuvânt înainte, tabla de materii etc.) și modelul de hârtie (carton) pentru copertă, tip „Wathmann”, legătura cu șnur tricolor, cu prețul de 32,50 lei, pe bucată⁴¹.

Conform procesului verbal al Consiliului muzeului, nr. 98 din 8 mai 1930, era constituită comisia de recepție a exemplarelor „Albumului uniformelor Armatei Române”. Aceasta era compusă din intendent – căpitan Alexandru Gheorghiu, subdirectorul muzeului, în calitate de președinte, din asistent tehnic Potocki Andrei, din asistentul tehnic – căpitan Krejcik Lothar și din asistent de administrator – locotenent Nica Nicolae, ofițer contabil, ca membri ai comisiei. Totodată, se decidea ca albumul recent apărut să fie distribuit gratuit următoarelor personalități: regelui Mihai I, reginei Maria, principelui Nicolae, patriarhului Miron Cristea – înalt regent, lui Constantin Sărățeanu – înalt regent, primului-ministru Iuliu Maniu, contelui de Saint-Aulaire, ambasadorul Fanței în România în timpul Marelui Război, generalului Henri Berthelot și asistentului tehnic Andrei Potocki. De asemenea, se aviza favorabil distribuirea câte unui exemplar persoanelor care urmau a face recenzii despre această lucrare: generalilor de brigadă Gabriel Sion, șeful Direcției Domenii Militare din Ministerul de Război, Laurențiu Bârzotescu, Grigore Costandache de la Marele Stat-Major, profesorilor Constantin Moisil, directorul Cabinetului Numismatic al Academiei Române, lui Virgiliu Drăghiceanu, arheolog și istoric, membru al Academiei Române, lui Ioan Andrieșescu, istoric, arhimandritului Nicolae M. Popescu și poetului Emanoil Bucuță⁴².

Publicarea albumului „UNIFORMELE ARMATEI ROMÂNE / LES UNIFORMES DE L'ARMÉE ROUMAINE. 1830-1930”, tipărit în 2.000 exemplare⁴³, a constituit în mod incontestabil un eveniment editorial al vremii, inedit atât prin tema abordată cât și prin calitatea desenelor și a tiparului color, fiind unanim apreciat în momentul lansării sale. Această lucrare de referință, datorată pasiunii, talentului și perseverenței unui străin, constituie și astăzi un model, planșele cu tipuri de militari fiind preluate, din păcate adesea fără menționarea sursei, în lucrări fundamentale de istorie militară, enciclopedii și monografii.

Albumul are o copertă simplă, sobră și elegantă, realizată în stilul Art Deco, legată cu un șnur tricolor. Pe copertă nu era nominalizat autorul lucrării, la partea superioară fiind trecut doar numele instituției, Muzeul Militar Național, sub egida căruia era realizată lucrarea. Textul albumului este bilingv, ceea ce îl face accesibil și cercetătorilor străini, în absența altor surse documentare albumul fiind adesea studiat și citat în numeroase lucrări străine de uniformologie, publicate în ultimele decenii.

Lucrarea începe prin prezentarea componenței Consiliului de conducere al Muzeului Militar Național de la data respectivă, al cărui președinte era generalul Radu R. Rosetti. Urmează „Cuvântul înainte”, în română și franceză, fără a se preciza autorul, însă știm că textul îi aparține generalului Radu R. Rosetti, fiind elaborat inițial pentru „prospectele” (pliantele) care promovau albumul. În încheierea „Cuvântului înainte” se preciza faptul că la realizarea albumului, „Muzeul Militar Național a avut concursul asistentului său tehnic, dl. A. Potocki, care nu numai că cunoaște, ca puțini alții, uniforme de la 1830 încoace, în cele mai mici amănunte, dar este și un desenator îndemânat.” Este singura mențiune din album privind autorul efectiv al lucrării, în afara semnăturii inconfundabile a artistului, de pe fiecare planșă.

În continuare albumul are o bibliografie destul de amplă, care conține surse iconografice importante privind armata română modernă, publicate până la acea dată, precum și o tablă de materii în care sunt nominalizate armele, serviciile și specialitățile reprezentate în fiecare planșă, împreună cu anul respectiv. Albumul este structurat pe 6 capitole, prezentate în ordine cronologică: Moldova, Muntenia, Principatele Unite; Domnitorul Carol I, Regele Carol I, Regele Ferdinand I. Primele două capitole sunt precedate de scheme privind evoluția structurilor militare românești din epoca Regulamentului Organic, 1830-1859,

³⁹ *Ibidem*, fila 85.

⁴⁰ *Ibidem*, fila 92.

⁴¹ *Ibidem*, fila 107.

⁴² *Ibidem*, filele 115-116.

⁴³ *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... p. 64.

realizate tot de Andrei Potocki, table care prezintă sintetic și sugestiv modul în care s-au dezvoltat cele două oștiri românești în primii ani de la înființare. Albumul conține efectiv 65 de pagini cu imagini de uniforme și accesorii ale acestora, pe fiecare pagină fiind reprezentate câte două planșe. Dintre acestea, doar 52 de pagini, cu 104 planșe, sunt realizate de Potocki. Restul de 13 pagini, cu 26 planșe, reprezentând ținutele armatei române reorganizate după adoptarea Legii Puterii Armate din 27 martie/8 aprilie 1872, sunt preluate din „Albumul Armatei Române”, editat de fotograful și ilustratorul Moritz Benedict Baer (1811-1887), în 1873, așa cum este de altfel indicat în dreptul fiecărei planșe. Numărul mai mic de planșe prezentate în album, 130, față de 160, cât se prevăzuse inițial, precum și faptul că 26 de planșe fuseseră preluate din albumul lui M. B. Baer, din 1873, indică faptul că volumul de muncă, care presupunea nu doar realizarea efectivă a planșelor, ci și documentarea necesară unei redări corecte și precise a uniformelor și accesoriilor, toate aceste sarcini revenind lui Andrei Potocki, au impus o reducere a tipurilor de uniforme reprezentate, în condițiile în care albumul trebuia finalizat până în primăvara anului 1930.

Modul de prezentare al ținutelor militare variază, cea mai des folosită este dispunerea personajelor echipate în uniforme, unul lângă altul, uneori grupate câte doi sau câte trei, în atitudini diverse, discutând, cel mai adesea reprezentate din față și din profil sau chiar din spate, permițându-se astfel observarea completă a uniformei. În general, pe o planșă sunt grupați militari din aceeași armă sau specialitate, însă de grade diferite, spre a se putea observa diferențele între însemnele ierarhice. Majoritatea militarilor sunt reprezentați în picioare, însă sunt și cazuri când ofițerii cu drept de cal: generali, ofițerii superiori din trupele pedestre, de stat-major sau cavaleriști, sunt înfățișați călare, prilej cu care se poate observa și harnașamentul. Toți militarii au armamentul, alb sau de foc, aferent. Cel mai adesea, fundalul planșelor este neutru, fiind reprezentat schematic un teren plat, de instrucție, liber până la linia orizontului sau marcat de un șir de copaci. Sunt însă și situații când în planul depărtat este reprezentată trupa în așteptare, așa cum este cazul planșei care înfățișează Escadronul de cavalerie din Moldova, din 1847⁴⁴. (Fig. 11)

Planșele care înfățișează oștirea Țării Românești din perioada Regulamentului Organic sunt mult mai elaborate, reprezentând adevărate compoziții în care subunități de soldați, însoțiți de ofițerii lor, se află în diferite formații, în repaus sau în mișcare, fundalul fiind reprezentat de pâlcuri de copaci sau chiar de construcții diverse, așa cum sunt planșele ce înfățișează ostașii Regimentului 3 infanterie (Fig. 12) sau militarii din Flotila de Dunăre, pe la 1852⁴⁵. Așa cum este precizat în dreptul fiecărei planșe ce înfățișează ostași munteni, Andrei Potocki a folosit ca surse documentare „Albomul Oștirei”, publicat la 1852, de Andreas Bielz (1812–1866) și Karl Danielis (1813 – ?),⁴⁶ precum și regulamente militare de epocă. Trebuie precizat că Potocki utilizează albumele respective doar ca sursă documentară pentru uniforme și armament. Compoziția planșelor este originală și depășește în complexitate desenele luate ca model. Structura acestor compoziții este simplă, existând un punct de perspectivă, către care converg liniile de fugă ale desenului și în funcție de care sunt reprezentate subunitățile de soldați, încadrate de ofițeri și subofițeri, în formație, pe loc sau mășăluind, în conformitate cu regulamentele militare de epocă („Școala de soldat”, „Școala de ploton” și „Școala de batalion”). Aceste compoziții denotă o profundă documentare a artistului, nu doar în privința uniformelor, echipamentului individual și al armamentului, ci și din punct de vedere al poziției corecte, cu armă sau fără armă, a locului ocupat de diferiți militari în cadrul formațiilor, dispunerea drapelului etc. (Fig. 13)

Figurile personajelor reprezentate în planșe sunt stereotipe deși se pare că Potocki era un bun portretist. Artistul acordă atenție redării corecte a pilozității faciale, mustăți, favoriți, bărbă, reprezentate în conformitate cu moda masculină a epocii dar și cu regulamentele militare care, în special în vremea domnitorului Cuza, precizau cu strictețe modul în care diferite categorii de militari trebuiau să poarte părul și mustățile, în funcție de arma din care făceau parte.

Există totuși și unele personaje, cele care întruhidează comandanți militari importanți, ale căror figuri sunt redade destul de fidel. În planșa care înfățișează „ștaburile” (statele-majore), al oștirii și domnesc, din 1852, este reprezentat, central, principele Barbu Știrbei, cu fizionomia binecunoscută⁴⁷. Planșa care prezintă Corpul ofițerilor sanitari din vremea domnitorului Cuza, îl are în mijloc pe inspectorul general al serviciului, doctorul Carol Davila, călare, în uniformă de mare ținută⁴⁸.

⁴⁴ Muzeul Militar Național, *Uniformele Armatei Române/ Les uniformes de l'Armée Roumaine. 1830-1930*, Editura Marvan, București, 1930, p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 19, 20.

⁴⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea*, București, 1990, p. 251.

⁴⁷ Muzeul Militar Național, *Uniformele Armatei Române...*, p.18:

⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.



Fig. 11. Lăncieri din Escadronul de cavalerie al Moldovei, în anul 1847, planșă realizată de Andrei Potocki pentru albumul „Uniformele armatei române. 1830-1930” (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).



Fig. 12. Militari din Regimentul 3 infanterie din Țara Românească, în anul 1852, planșă realizată de Andrei Potocki pentru albumul „Uniformele armatei române. 1830-1930” (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).



Fig. 13. Subunități din Regimentul de infanterie din Moldova, la paradă, în anul 1854, planșă realizată de Andrei Potocki pentru albumul „Uniformele armatei române. 1830-1930” (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).

Există și unele inadvertențe privind reprezentarea personajelor istorice, Andrei Potocki utilizând ca surse documentare imaginile binecunoscute și consacrate ale respectivilor ofițeri superiori, dar care nu corespund epocii prezentate în album, fiind în general mai târzii. Astfel, domnitorul Unirii din 1859, Alexandru Ioan I. Cuza, este reprezentat în planșa dedicată generalilor și ofițerilor din statele-majore, model 1861, având însă fizionomia, cu mustăți și imperial „à la Napoleon III”, pe care a adoptat-o în partea finală a domniei, după 1863, când a și fost immortalizat în fotografiile și litografiile lui Carol Szathmari. În dreapta sa este reprezentat generalul de brigadă Ioan Emanoil Florescu, în calitate de șef al Statului-Major General, însă cu mustățile și imperialul albe, așa cum le purta spre sfârșitul carierei militare și nu la 40 de ani, cât avea în epoca Unirii Principatelor⁴⁹. (Fig. 14) Planșa care reprezintă modificările uniformologice produse în 1868, îl are în centru pe domnitorul Carol, în uniformă de mare ținută, cu bicorn, însă la data respectivă, tânărul principe, de numai 29 ani, purta încă mustață și favoriți în timp ce Potocki îl reprezintă cu barba întreagă și cărunță, așa cum avea la începutul anilor 1890⁵⁰. În album mai pot fi recunoscuți Alexandru Averescu, în uniformă de general de brigadă de cavalerie, mica ținută, md. 1893,⁵¹ regele Ferdinand, în uniformă de

⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁵¹ *Ibidem*, p. 55.

general de corp de armată, md. 1916, cu barba aproape albă, ceea ce nu era cazul în vremea Marelui Război, viceamiralul Vasile Scodrea, recognoscibil după barba lungă și albă, comandantul Marinei Regale, în perioada când a fost realizat albumul⁵².



Fig. 14. Generali și ofițeri din Corpul de stat-major, în anul 1860, planșă realizată de Andrei Potocki pentru albumul „Uniformele armatei române. 1830-1930” (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).

Deși albumul „Uniformele Armatei Române. 1830–1930” a fost rezultatul unei uriașe munci de documentare, dublată de pasiune și talent, depusă de colonelul Andrei Potocki, fiind și în prezent un element de referință pentru uniformologia românească și internațională, el conține și unele greșeli, datorate desigur lipsei unor surse documentare adecvate, autorul limitându-se exclusiv la publicațiile prezentate în bibliografie, disponibile la acea dată. Astfel, în mod eronat, în planșele consacrate armatei Țării Românești, din 1852, tunicile grănicerilor sunt reprezentate de culoare cafenie⁵³, iar ale militarilor din Flotilă, de culoare verde⁵⁴, deși în „Albomul Oștirii”, varianta „colorié à la main”, publicat de editorii Bielz și Danielis, uniformele acestor ostași sunt de culoare cenușie, respectiv civit (bleumarin), așa după cum era stipulat și în înaltele porunci de zi, care stabileau organizarea acestor corpuri din vremea domniei lui Barbu Știrbei.

O altă eroare, care a constituit un motiv de dezbatere a specialiștilor în deceniile următoare, a fost culoarea tunicilor vânătorilor pedestri din vremea domnitorului Cuza. Acestea au fost reprezentate de Potocki, în lipsa unor surse documentare în culori, ca fiind de culoare cafenie, așa cum erau descrise și s-au impus în iconografia uniformologică românească, începând din 1868. (Fig. 15) Din păcate, această informație a fost preluată de numeroase lucrări ulterioare, inclusiv ampla monografie privind uniformele armatei române, realizată de colonelul Cristian M. Vlădescu, în 1977⁵⁵. Eroarea se datorează faptului că Andrei Potocki nu a avut acces la litografiile cu uniforme militare românești realizate de căpitanul Alexandru Asachi pentru „Albumul Armia Română”, publicat în 1862, descoperite în 1989 de colonelul Cristian M. Vlădescu la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca, Fondul G. Sion⁵⁶ sau la imaginile din „Album de l’Armée Roumaine”, editat în anul 1867, depistat de istoricul Adrian-Silvan Ionescu în Biblioteca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”⁵⁷ și nici la mapa cu acuarele originale reprezentând uniforme militare românești de pe la 1869, realizate de A. Fotino, identificată de noi, în anul

⁵² *Ibidem*, p. 63.

⁵³ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁵ Cristian M. Vlădescu, *op. cit.*, p. 43-44.

⁵⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document...*, p. 252. Doina Pungă, *Grafica pe teritoriul României în secolul al XIX-lea. Litografia și gravura în acvaforte*, București, 2009, p. 81,94-95.

⁵⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Un album uitat al oștirii române, de Alexandru Asachi, Studii și Cercetări de Istoria Artei, Arta plastica, Serie noua, tom 6 (50)/2016, p. 69-82. Adrian-Silvan Ionescu, Un album uitat al oștirii române, de Alexandru Asachi, Magazin Istoric, anul L, serie nouă, nr. 4 (601), aprilie 2017, p. 49-51, 68.*

1989, în Colecția de stampe a Muzeului Militar Național. Toate aceste surse, descoperite în ultimele decenii, confirmă ipoteza că tunicile vânătorilor pedestri, purtate în perioada 1860–1868, erau de culoare „civit”, nu cafenie, cum le reprezentase Potocki.



Fig. 15. Batalionul de vânători defilând în 1860, planșă realizată de Andrei Potocki pentru albumul „Uniformele armatei române. 1830-1930”. Tunicile vânătorilor sunt în mod greșit reprezentate ca fiind de culoare castanie, ele trebuind să fie „civit” (bleumarin). Eroarea se datorează lipsei surselor documentare disponibile la data realizării desenului. (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).

Planșele lui Andrei Potocki sunt realizate pe hârtie de desen, format $29,5 \times 19,5$ cm, la bază fiindu-le adăugat, prin lipire, un ștraif de hârtie, pe care sunt tipărite, în limba română, denumirea generală a uniformelor, arma sau specialitatea căreia aparțin și perioada în care au fost adoptate, dedesubt, cu caractere mai mărunte fiind trecut gradul militarului și felul ținutei. Aceste etichete pot indica faptul că, la un moment dat, planșele originale au fost expuse în cadrul expoziției permanente sau în vreo expoziție temporară. Tehnica utilizată de Andrei Potocki era desenul extrem de precis în creion, ale cărui urme se mai pot vedea pe unele planșe, peste care se aplica un strat transparent de acurelă, care evidenția fundalul și uniformele personajelor, după care se revenea cu tușe mai profunde de acuarelă sau guașă, pentru a diferenția uniforme de fundal și în final, cu accente și hașuri de tușuri colorate, trasate cu penița, menite să scoată în evidență detaliile accesoriilor de uniformă și echipament. Pentru desenele însemnelor de grade și ale broderiilor, artistul folosea ca bază de construcție hârtia milimetrică, pe care figura contururile primare, acestea fiind apoi copiate pe hârtia de desen și tratate în aceeași tehnică mixtă, acuarelă și tușuri colorate.

Toate planșele realizate de Andrei Potocki pentru album se găsesc în Colecția de stampe a Muzeului Militar Național, cu excepția uneia: „Semnul de serviciu, md. 1861”. Mai există încă o planșă care nu a fost inserată în albumul tipărit, probabil din motive de spațiu, intitulată „Uniformele armatei române în 1891. Infanteria”, care prezintă ținutele ofițerilor și trupeii după ce s-a realizat unificarea infanteriei de linie cu unitățile de infanterie teritorială (dorobanți), noile uniforme preluând culoarea distinctivă, roșie, a infanteriei și coafura de serviciu și paradă a dorobanților, căciula țurcană, cu cifra regală în față și pana de curcan pe partea stângă. (Fig. 16)

Albumul „Uniformele Armatei Române / Les Uniformes de l'Armée Roumaine”. 1830-1930”, ilustrat de Andrei Potocki, a reprezentat cea mai importantă publicație a Muzeului Militar Național, fiind considerat până în prezent o sursă iconografică extrem de importantă pentru istorici, cercetători în domeniul uniformologiei, artiști plastici și scenografi de costume din teatru și cinematografie.

Pentru „facilitarea vinderii Albumului Uniformelor”, consiliul muzeului hotărâ, în cadrul ședinței din 8 mai 1930, dezmembrarea unui album și vânzarea foilor volante la prețul de 20 lei/bucată⁵⁸.

⁵⁸ *Registru procese-verbale...*, fila 116.



Fig. 16. Planșă reprezentând uniformele de infanterie adoptate în anul 1891, realizată de Andrei Potocki, care nu a mai fost inclusă în albumul „Uniformele armatei române. 1830-1930” (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).

La 17 mai 1930, prin Înaltul decret nr. 1812, colonelul în rezervă Andrei Potocki era decorat cu ordinul „Coroana României”, în grad de comandor,⁵⁹ pentru contribuția avută la realizarea impresionantului album de uniforme.

În ședința Consiliului muzeului din 5 iunie 1930, se accepta solicitarea editurii „Marvan” de a lua 9 exemplare ale lucrării în vederea constituirii depozitului legal pentru biblioteci. De asemenea, era acceptată donația prin care casa de editură „Marvan” oferea muzeului 1100 planșe incomplete ale albumului de uniforme, care urmau a fi vândute publicului cu prețul de 5 lei planșă⁶⁰.

Urmare a faptului că un număr de albume fuseseră distribuit unor personalități militare și de cultură în vederea realizării de recenzii, la ședința consiliului din 19 iunie 1930 se solicita respectivilor personalități să indice care sunt periodicele, reviste sau ziare, în care articolele au fost publicate, în vederea achiziționării lor de către muzeu, iar în cazul în care recenziile nu erau încă făcute, să se preocupe pentru realizarea lor⁶¹.

Pentru a ușura vânzarea albumului de uniforme și a celui cu scene de război, editat anterior, Consiliul muzeului aproba oferta căpitanului invalid Tobescu de a achiziționa un număr de exemplare din fiecare, pe care ulterior să le distribuie prin vânzare. În acest sens erau stabilite prețurile de achiziție, de 1.080 lei/albumul de uniforme și 60 lei/albumul cu scene de război, ceea ce reprezenta o reducere cu 10% din prețul de vânzare al albumului de uniforme și de 20% din cel al albumului cu scene de război⁶². Ulterior, prin ședința din 10 octombrie 1930, s-a hotărât ca de această măsură să beneficieze orice altă persoană interesată în vinderea albumelor de uniforme⁶³.

Activitatea colonelului Andrei Potocki, rolul esențial pe care acesta l-a avut în realizarea albumului cu uniformele armatei române, lucrare reprezentativă pentru instituția muzeală militară, a determinat Consiliul director să propună, în cadrul ședinței din 2 iulie 1930, recompensarea activității acestuia prin mărirea salariului. Președintele consiliului, generalul Radu R. Rosetti, care în mod evident îl aprecia pe Andrei Potocki, atât pentru munca de cercetare, documentare și artistică pe care o desfășurase în vederea realizării

⁵⁹ *Foaia matricolă...*, fila 1.

⁶⁰ *Registru procese-verbale...*, fila 118.

⁶¹ *Ibidem*, fila 122. În cursul cercetării, în presa vremii nu s-au putut depista recenzii sau articole referitoare la albumul de uniforme editat de Muzeul Militar Național.

⁶² *Ibidem*, fila 124.

⁶³ *Ibidem*, fila 131.

albumului, cât și pentru cariera sa glorioasă de militar într-o unitate de elită a armatei imperiale ruse, participant la bătăliile Primului Război Mondial în care, ca și generalul Rosetti, fusese rănit și recompensat cu înalte distincții militare, a întocmit un referat elogios, cu următorul cuprins:

„Domnilor Colegi,

Cu No. 32842 din 12 ianuarie, M.A. Direcția personalului cere a se face propunerile de înaintare sau altele pentru personalul civil al Muzeului.

Vă este cunoscut destoinicia și hărnicia Colonelului de rezervă Potoscki Andrei care îndeplinește în chip strălucit funcția de asistent tehnic. Lucrările Dsale. în muzeu precum și albumul uniformelor, publicat acum în urmă, sunt dovezi de calitățile sale precum arată și vrednicia sa la muncă.

Și prin cunoștințele și educația sa și prin pozițiile ce a ocupat în fosta armată rusă și prin chipul în care a servit de când este la muzeu și prin situația sa de colonel în rezervă și prin vechimea sa, merită o situațiune mai bună și din punctul de vedere moral și din cel material. Și este în interesul Muzeului ca să o capete. Ori, cum nici în buget nici în regulamentul Muzeului nu există vreo funcție alta ca aceea de asistent tehnic, cum pe de altă parte este injust ca Dsa. să fie retribuit la fel cu un asistent tehnic nou, propun să cerem Ministerului a creia prin bugetul viitor un post de prim asistent tehnic cu o soldă echivalentă aceleia de colonel și a prevede ca asistenții tehnici au drept la câte o gradație la fiecare cinci ani de serviciu, după aceleași norme ca profesorii din liceele militare, cu care corespund de altfel fiind licențiați în istorie.”

Din partea finală a referatului generalului Radu R. Rosetti, reieșea că asistenții tehnici din Muzeul Militar Național aveau același nivel de pregătire cu profesorii din liceele militare, licențiați în istorie, de unde se poate trage concluzia că și Andrei Potocki, care constituia subiectul principal al respectivului referat, ar fi avut pregătire universitară în domeniul istorie, așa cum era și colegul său din acea perioadă, istoricul Anton Velcu. Dacă informația este corectă, nu se știe când ar fi putut face Andrei Potocki studiile universitare și dacă acestea au fost urmate la universitățile din București sau din Iași. Consiliul director a agreat referatul generalului Rosetti, cu observația că ar trebui să se solicite doar mărirea salariului colonelului Potocki, fără să se indice suma ce ar trebui plătită acestuia, urmând a fi trimis cu aceste modificări, Marelui Stat Major⁶⁴.

Deși albumul „Uniformele Armatei Române / Les Uniformes de l’Armée Roumaine”. 1830-1930”, a constituit o certă reușită istoriografică, el nu a fost și un succes financiar pe măsură. La mai bine de un an de la lansare vânzarea albumului se desfășura cu greutate, una dintre cauze fiind și costul său ridicat. Acest fapt făcea ca și recuperarea sumelor pentru achitarea tranșei finale de bani către editura „Marvan” să se realizeze foarte lent. Ca urmare, editorul, care și el se confrunta cu problema returnării creditelor obținute pentru tipărirea lucrării, a cerut conducerii muzeului, în cadrul ședinței de consiliu din 2 iunie 1931, ca sumele restante să fie vărsate de muzeu direct în contul Societății Naționale de Credit Industrial, cu care casa de editură avea o „înțelegere comercială”. Consiliul director a fost de acord cu această solicitare fără a-și mai lua însă nici un alt angajament în afara cadrului stabilit prin contractul încheiat inițial cu editura „Marvan”.⁶⁵

După retragerea tensionată a generalului Radu R. Rosetti de la conducerea Consiliului Muzeului Militar Național, produsă în vara anului 1931, unul dintre motive fiind și eșecul financiar reprezentat de publicarea albumului cu uniforme, noua conducere a încercat să găsească o rezolvare a problemelor financiare cu care se confrunta muzeul, între acestea situându-se și neachitarea datoriei față de Casa de editură „Marvan”. În ședința din 7 septembrie 1931, consiliul constata existența unei datorii restante de 682.855 lei față de editura „Marvan”, cauzată de greutatea de vânzare a albumului de uniforme, chiar dacă prețul acestuia fusese redus la 1.200 lei. Pentru achitarea integrală a datoriei restante, consiliul solicita ajutorul Ministerului Armatei, care ar fi putut elibera fondurile respective sau obținerea unui împrumut la Casa de Credit a Ofițerilor, pe timp de 2–3 ani, cu dobândă mică. De asemenea, se propunea a se interveni pe lângă Fundația Culturală „Ferdinand I” în vederea achiziționării, cu plata integrală, a unui număr cât mai mare de exemplare din albumul uniformelor, pe care ulterior această organizație să le vândă publicului sau altor autorități de stat⁶⁶.

Tot pentru a se ușura distribuirea, la ședința consiliului din 29 decembrie 1931 s-a decis să se trimită circulare la toate școlile și liceele din țară, propunând ca albumul uniformelor și celelalte imprimări ale muzeului să fie vândute la prețurile reduse, stabilite anterior⁶⁷.

⁶⁴ *Ibidem*, fila 124.

⁶⁵ *Ibidem*, fila 160.

⁶⁶ *Ibidem*, fila 164.

⁶⁷ *Ibidem*, fila 180.

Pentru a rezolva problema achitării datoriei față de editura „Marvan”, consiliul muzeului a hotărât în cadrul ședinței din 5 octombrie 1931, ca prețul celor 1.320 exemplare ale albumului uniformelor, care se mai aflau în depozit, să fie redus la 600 lei de album. De asemenea, se stabilea ca muzeul să se adreseze corporilor de trupă spre a se vinde ofițerilor și bibliotecilor corporilor cu prețul redus și chiar și în 2 până la 4 rate⁶⁸. În ședința din 15 decembrie consiliul aproba ca în cazul ofițerilor care se înscriaseră anterior la achiziționarea în rate a albumului și trimiseseră deja la muzeu o sumă mai mare de 600 lei, să se renunțe la restul ratelor și să li se trimită albumul, dat fiind că numărul acestor ofițeri era destul de redus, de doar 25 persoane⁶⁹.

Cum rezolvarea situației achitării datoriei pentru albumele de uniforme întârzia, consiliul muzeului accepta la 6 noiembrie 1931, propunerea atelierului zincografic „A. Marvan”, ca Muzeul Militar să solicite un credit (împrumut) de 500.000 lei din partea Societății Naționale de Credit Industrial, care să acopere datoria restantă pentru albumele tipărite. În acest scop, muzeul trebuia să obțină acordul Ministerului Armatei, Serviciul contencios, motiv pentru care era pus la dispoziție un exemplar al contractului inițial cu editura „Marvan”⁷⁰. În final s-a obținut acordul Ministerului Armatei și în urma ședinței consiliului din 15 decembrie 1931, era trimisă o adresă Societății Naționale de Credit Industrial prin care muzeul se angaja să verse toate încasările în urma vânzării albumului uniformelor, în numele domnului E. Marvan, până la acoperirea sumei restante de 500.000 lei. Muzeul nu își lua însă nici un angajament în privința termenului de plată acest lucru fiind făcut pe măsura încasărilor viitoare⁷¹.

Continuând politica de a oferi câte un exemplar al albumului unor personalități militare sau civile, la ședința consiliului din 7 decembrie 1931, s-a hotărât să fie oferite albume ministrului Armatei de la acea dată și primului-ministru Nicolae Iorga⁷².

Deși vânzarea albumelor cu uniforme nu realizase succesul scontat, în programul de activități a Muzeului Militar Național pe anul 1932 se prevedea „... Continuarea desenării uniformelor actuale ale ofițerilor și trupe”⁷³. Această sarcină care îi revenea desigur colonelului Andrei Potocki, va fi reluată de abia în cursul anului 1940, prin realizarea unor planșe reprezentând uniforme armatei române, pe arme și specialități, posibil în vederea realizării unui nou album de uniforme care să prezinte evoluția ținutelor armatei în perioada 1930–1940. Proiectul nu a fost finalizat, probabil din lipsă de timp sau de bani, sau ca urmare a schimbărilor politice produse în România și în lume în vara anului 1940. În Colecția de stampe a muzeului se păstrează 8 planșe, reprezentând uniforme ale unităților de infanterie, foste de linie, foste de dorobanții și a celor create după 1891, ale vânzătorilor pedestri (Fig. 17), artileriei, jandarmeriei și o planșă înfățișând însemnele de grade ale ofițerilor. Planșele, cu dimensiunile 29,7 × 42 cm, sunt realizate în aceeași tehnică mixtă cu cele publicate în albumul uniformelor, însă uniforme sunt prezentate schematic, fără personaje, pe tipuri de ținute, de campanie, de serviciu, de gală și ceremonie, cu însemnele de grad și de unitate specifice.

Concomitent cu finalizarea lucrului la realizarea albumului de uniforme, Consiliul muzeului decidea, la 25 septembrie 1929, realizarea unui catalog al drapelelor din colecția Muzeului Militar Național. Acesta urma să aibă dimensiuni reduse, spre a putea fi ușor de mânuit și trebuia să aibă următorul cuprins: „I. Introducere istorică; II. Descrierea fiecărei piese în următoarea ordine a) steaguri originale; b) copii de steaguri; c) stindarde; d) fanioane și flamuri e) desene și picturi reprezentând steaguri, fiecare cu istoricul său; III. Tabele reprezentând: a) de materii; b) de numere de ordine; c) de date; d) de persoane; e) de naționalitate. Catalogul urma a fi tipărit în română și franceză, textul românesc constituind prima parte a lucrării, iar cel franțuzesc, a doua”. Pentru realizarea acestui catalog erau desemnați cei doi consilieri tehnici ai muzeului, Andrei Potocki și Anton Velcu⁷⁴.

Prin procesul verbal nr. 91 din 4 ianuarie 1930, se hotăra ca în programul de lucru pe anul 1930, la punctul 12, să fie inclusă „Imprimarea catalogului steagurilor, lucrare în curs de execuție”⁷⁵.

Datorită faptului că activitatea de realizare a catalogului steagurilor se desfășura cu dificultate din cauza greutății identificării, descrierii și realizării istoricului fiecărui steag,⁷⁶ prin procesul verbal nr. 107/

⁶⁸ *Ibidem*, fila 167.

⁶⁹ *Ibidem*, fila 178.

⁷⁰ *Ibidem*, fila 174.

⁷¹ *Ibidem*, fila 178.

⁷² *Ibidem*, fila 164.

⁷³ *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... p. 79.

⁷⁴ *Registru procese-verbale...*, filele 80–81.

⁷⁵ *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... , p. 57.

16 ianuarie 1931 Consiliul Muzeului Militar Național hotăra ca imprimarea catalogului steagurilor să fie efectuată în cursul anului următor, 1931⁷⁷.



Fig. 17. Planșă reprezentând uniformele și accesoriile de echipament ale trupelor de vânători, realizată de Andrei Potocki în anul 1940. (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).

După mai bine de un an de zile de la lansarea proiectului, Consiliul muzeului stabilea, în ședința din 22 mai 1931, modul în care trebuia făcută redactarea definitivă a catalogului steagurilor, pe baza redactării provizorii și ținându-se seama de observațiile membrilor consiliului⁷⁸.

⁷⁶ *Registru procese-verbale...*, fila 122.

⁷⁷ *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... p.65

⁷⁸ *Registru procese-verbale...*, fila 155.

Această sarcină revenea asistenților tehnici Andrei Potocki și Anton Velcu. Consiliul stabilea următoarele:

„I. Catalogul trebuie să cuprindă următoarele părți:

1. Tabla de materii;
2. Introducerea;
3. Tabla explicativă a termenilor întrebuințați;
4. Steaguri vechi domnești și pavilioanele familiei regale;
5. Drapelele armatei;
6. Stindardele armatei;
7. Pavilioanele marinei;
8. Steaguri, fanioane și galoane și cravate de steaguri românești diferite;
9. Drapele, stindarde și fanioane și cravate străine;
10. Cópii de steaguri;

În final, ca urmare a problemelor financiare legate de recuperarea cheltuielilor de editare a albumului cu uniforme, catalogul drapelului din colecția Muzeului Militar Național nu a mai fost tipărit. El a rămas în stadiul de manuscris, sub forma unui volum de mari dimensiuni, aflat în prezent în Biblioteca Muzeului Militar Național.

După munca intensă depusă pentru realizarea albumelor de armament, decorații (realizat parțial) și uniforme și a catalogului drapelului din colecția Muzeului Militar Național, activitatea muzeografică desfășurată de Andrei Potocki în perioada 1930–1940, a fost mai puțin spectaculoasă. Ea a constat în munca de cercetare în domeniul uniformologiei, realizarea de ilustrații și grafică cu subiecte istorico-militare, pentru diferite expoziții organizate în muzeu sau pentru ilustrarea unor articole sau studii cu tematică militară etc.

În Colecția de stampe a Muzeului Militar Național se găsesc mai multe planșe avându-l ca autor pe Andrei Potocki, majoritatea reproduceri ale unor desene, acuarele, gravuri, reprezentând ostași români, tipuri de armament, scene de luptă din diferite epoci, redesenate în stil modern. Toate aceste planșe au la partea inferioară explicații, fiind făcută precizarea că este vorba de o reproducere a unei lucrări originale, realizată de Andrei Potocki. Existența acestor explicații indică faptul că planșele respective au fost etalate, ca atare, în cadrul muzeului, în expoziția permanentă sau în expoziții temporare, dat fiind că în acea perioadă nu exista posibilitatea expunerii de fotografii color.

Un set de 6 planșe, în acuarelă, reproducere a unor desene originale, reprezentând ofițeri și subofițeri din corpul medical al oștirii Moldovei, la 1846: Felcer, Felcer veterinar (Fig. 18), Medic veterinar, Chirurg de batalion, Doctor de regiment și Doctor superior al Ștabului. Fiecare planșă prezintă câte un militar, în atitudini diferite, având alături detalii ale broderiilor și însemnelor de grad.

Altă serie de planșe reproduc tipuri de soldați români din cadrul unităților grănicerești ale armatei habsburgice, precum și reproduceri ale litografiilor cu ostași moldoveni de la 1854, realizate de Alexandru Asachi, aflate la Biblioteca Academiei Române. (Fig. 19)

Andrei Potocki a realizat și numeroase planșe explicative cu detalii ale mecanismelor și modului de funcționare a diferitelor tipuri de arbalet medievale, precum și a unor arme de foc reprezentative, cum a fost primul model de pușcă cu cremene, de fabricație rusească, utilizată de oștirile pământene românești.

Colonelul Andrei Potocki s-a evidențiat și ca cercetător realizând numeroase studii privind tipuri de arme aflate în colecția Muzeului Militar Național sau articole referitoare la evoluția uniformelor și echipamentului militar, apărute în „Buletinul Muzeului Militar Național”, publicație de specialitate, muzeografie și istorie militară, editată din anul 1937. Materialele publicate de Andrei Potocki erau însoțite de desene detaliate, în peniță, realizate de autor⁷⁹. Desenul coperților primelor două numere ale buletinului

11. Desemne;

12. Accesorii;

13. Tabele accesorii:

a) Arătarea numărului din catalog sub care se găsește descrierea fiecărui steag;

b) Arătarea numerelor din catalog sub care sunt descrise steagurile unor anumite unități;

c) Arătarea cronologică a datelor diferitelor steaguri.

II. Descrierea fiecărei piese se va face în ordinea următoare:

1. Modul de așezare a culorilor;

2. Descrierea reprezentărilor de pe față;

3. Inscripția de pe față;

4. Descrierea reprezentărilor de pe verso;

5. Inscripția de pe verso;

6. Mărimea, calitatea pânzei etc.;

7. Descrierea hampei și accesorilor;

8. Starea de conservare;

9. Data confecționării, modelul, până când a fost în serviciu;

10. Decorațiile și istoricul.

III. Redactarea să fie succintă și în stil telegrafic.

Se va ține seamă pentru aceasta de toate observațiunile scrise ale membrilor consiliului.

IV. Scrisul se va face așa ca să se distingă părțile ce urmează să fie tipărite cu caractere mari, de acele cu caractere mici.

Dimensiunile, donațiile, observațiunile că pânza e ruptă sau întreagă se fac numai la fine cu caractere mici. În acel text cu caractere mici a se pune și inscripțiile.

În textul cu litere mari a se pune numai descrierea obiectului.”

⁷⁹Asistent tehnic Col. Rez. Andrei Potocki, *Spadă pentru două mâini*, „Buletinul Muzeului Militar Național”, Nr. 1, Anul I, București, 1937, p. 52-53; Asistent tehnic Col. Rez. Andrei Potocki, *Arme cu cozi lungi de lemn*, „Buletinul Muzeului Militar

muzeului a fost realizat tot de Andrei Potocki, el reprezentând trofee, arme, drapele, piese de echipament militar, dispuse într-o compoziție simetrică, stil Art Deco, având în centru stema regală. (Fig. 20)



Fig. 18. Uniformă de „Feldșer” (subofițer – veterinar) al oștirii Moldovei, desen realizat de Andrei Potocki în cadrul unei serii de ilustrații menite să prezinte evoluția ținutelor ofițerilor sanitari moldoveni, din perioada regulamentară (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).

Consultând buletinele oficiale și alte periodice vechi, existente la Biblioteca Academiei Române, Andrei Potocki a depus o amplă muncă de identificare și transcriere a tuturor informațiilor referitoare la organizarea oștirilor românești în primii ani de la înființare. Toate aceste date erau transcrise cu grijă în caiete, ale căror coperti erau ornate cu desene și motive preluate din publicațiile respective. În prezent, o mare parte din aceste însemnări se află în Biblioteca Muzeului Militar Național. Cercetările sale s-au concretizat într-un extrem de interesant studiu, intitulat „Contribuții la istoricul Oștirii Moldovei, perioada

Național”, Nr. 2, Anul I, București, 1937, p.48-50; Asistent tehnic Col. Rez. Andrei Potocki, *Armament folosit de armata română și aflat în Muzeul Militar Național*, „Buletinul Muzeului Militar Național”, Nr. 3-4, Anul II, București, 1938-1939, p. 66-71; Asistent tehnic Col. Rez. Andrei Potocki, *Săbii*, „Buletinul Muzeului Militar Național”, Nr. 5-6, Anul III, București, 1939-1940, p. 127; Asistent tehnic Col. Rez. Andrei Potocki, *Uniforma militară*, „Buletinul Muzeului Militar Național”, Nr. 7-8, Anul IV, București, 1940-1941, p.102-106 .

1834–1854”, realizat în colaborare cu colegul său, Anton Velcu, în care, pe baza cercetării tuturor Înaltelor Porunci de Zi și a dispozițiilor ministeriale referitoare la Oștirea Moldovei, a întocmit un repertoriu alfabetic al ofițerilor moldoveni, însoțit de date privind cariera militară a fiecăruia dintre ei. Lucrarea, având un cuvânt-înainte redactat de Andrei Potocki, este completată de un foarte util glosar de termeni militari arhaici, majoritatea de origine rusească, dat fiind că armatele regulamentare au fost înființate și organizate după model rusec. Manuscrisul lucrării, finalizată în 1942, se află în Biblioteca Muzeului Militar Național, fiind pregătită pentru tipar, așa după cum se arată în apostila din 8 februarie 1945 a directorului muzeului, care condiționa publicarea ei de găsirea fondurilor necesare⁸⁰.



Fig. 19. Ostaș moldovean în serviciul armatei poloneze, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, realizat de Andrei Potocki, pe baza unui desen aflat la Biblioteca Academiei Române. (Colecția de desene a Muzeului Militar Național).

Dat fiind că în perioada interbelică realizarea de reproduceri după lucrări de referință existente în mari biblioteci sau colecții, presupunea o muncă migăloasă și de durată, Andrei Potocki a realizat, pentru biblioteca Muzeului Militar Național, o copie fidelă a unei importante lucrări de vexilologie, „Manuscrisul consulului general al României, Constantin I. Karadja, aflat la Academia Română, înregistrat la No. 284, privitor la steagurile de la Gorăslău, din 3 August 1601”⁸¹.

Andrei Potocki a tradus lucrări fundamentale pentru istoria uniformologiei, așa cum este lucrarea lui Richard Knötel, „Handbuch der Uniformkunde”⁸², care a constituit „biblia” cercetătorilor în materie de uniforme și echipament militar, din secolul al XX-lea. Traducerea amplei lucrări germane, în stadiul de

⁸⁰ Muzeul Militar Național, Colecția Manuscrise, 162.

⁸¹ *Ibidem*, Colecția de Manuscrise, 17.

⁸² Richard Knötel, *Handbuch der Uniformkunde*, Leipzig, 1896.

manuscris, scrisă cu cerneală albastră, legată în coperti cartonate, cuprinzând 884 pagini, se află în colecția de profil a Muzeului Militar Național⁸³. Traducerea integrală, din limba germană, a unei lucrări de specialitate, presupune o bună cunoaștere atât a limbii în care a fost scrisă inițial lucrarea, cât și a limbii române, ceea ce lasă de înțeles că Andrei Potocki, naturalizat în 1928 și devenit ofițer al armatei române un an mai târziu, stăpânea destul de bine limba română.



Fig. 20. Coperta primului număr al „Buletinului Muzeului Militar Național”, publicat în 1937, desenată de Andrei Potocki (Biblioteca Muzeului Militar Național).

O altă lucrare extrem de importantă, tradusă din limba rusă de Andrei Potocki, a fost „Descrierea istorică a îmbrăcăminții și armamentului Trupelor Ruse, întocmită din Înaltă Poruncă”, publicată la Sankt Petersburg de faimosul istoric militar Alexander Vasilievici Viskovatov, în 1841. Și aceasta se află, sub formă de manuscris, în colecția Muzeului Militar Național⁸⁴.

Andrei Potocki a realizat, probabil la solicitarea venită din cadrul Ministerului Armatei, un documentar privind uniforme militare franceze, turcești, grecești, sârbești, muntene și bulgărești, pe baza broșurilor publicate de Anton Sussmann și Moritz Ruhl, la începutul secolului al XX-lea. Manuscrisul, donat de autor bibliotecii muzeului, se află în Colecția de Manuscrise a Muzeului Militar Național⁸⁵.

Deși prin referatul său elogios, generalul Radu R. Rosetti, propunea recompensarea colonelului Andrei Potocki prin mărirea salariului, pentru activitatea muzeografică deosebită pe care o depusese și în

⁸³ Richard Knotel, *Manualul Științei Uniformelor*, Tradus din limba germană de Colonel Andrei W. Potocki, Muzeul Militar Național, Colecția Manuscrise, 49.

⁸⁴ *Descrierea istorică a îmbrăcăminții și armamentului Trupelor Ruse, întocmită din Înaltă Poruncă*, Partea a II-a, Tipografia Militară, Sankt Petersburg, 1841, Muzeul Militar Național, Colecția Manuscrise, 86.

⁸⁵ *Documentar uniforme*, Muzeul Militar Național, Colecția Manuscrise, 42.

conformitate cu statutul său de ofițer superior cu merite deosebite, poziția lui Andrei Potocki în cadrul Muzeului Militar Național nu s-a îmbunătățit în mod semnificativ. În „ordinea de bătaie” a muzeului pe anul 1932, Andrei Potocki apărea ca prim-asistent tehnic, superior ca încadrare și poate și ca salariu, în raport cu colegul său, Anton Velcu, care era doar asistent tehnic⁸⁶. La 14 noiembrie 1934, din motive necunoscute, prim-asistent tehnic Andrei Potocki era retrogradat ca asistent tehnic⁸⁷.

Așa cum s-a arătat anterior, în perioada interbelică funcția de asistent tehnic era echivalentă cu cea actuală de muzeograf, sarcinile fiind aproximativ aceleași, de valorificare științifică a colecțiilor muzeale. În conformitate cu noua lege a Muzeului Militar Național, promulgată prin Decretul Regal nr. 1612, din 30 martie 1937, referitor la asistenții tehnici, se precizau următoarele:

„...Art. 25. Asistenții tehnici civili la numirea lor vor avea o retribuție de profesor secundar definitiv, fără gradații. Ei vor primi gradații de bază din 5 în 5 ani până la funcția de profesor definitiv cu 5 gradații.

Art. 26. Actualii asistenți tehnici vor fi încadrați în raport cu situația lor actuală”⁸⁸.

În „ordinea de bătaie” a Muzeului Militar Național, pe anul 1938, Andrei Potocki figura ca asistent tehnic și șef al Serviciului Tehnic⁸⁹. Într-un raport din anul 1942 se amintea faptul că Andrei Potocki se angajase la Muzeul Militar Național la data de 1 ianuarie 1928, ca asistent tehnic, având 2 gradații, fiind apreciat în cadrul fișei de personal rezumative, în fiecare an, până la momentul redactării raportului, cu calificativul „foarte bun”, fără a avea pedepse. Ca urmare, directorul muzeului propunea a i se acorda a 3-a gradație, având vechime de la ultima gradație acordată la 1 ianuarie 1938⁹⁰.

Activitatea lui Andrei Potocki a continuat să fie apreciată de către șefii din structurile superioare ale armatei. Prin Decretul Regal nr. 1917, din 17 mai 1938, se acorda ordinul „Meritul Cultural”, cls. a II-a, pentru „Cultură”, directorului muzeului, maiorul Traian Popa-Liseanu, precum și consilierilor tehnici, Andrei Potocki și Anton D. Velcu⁹¹.

Prin Decretul Regal nr. 156, din 23 ianuarie 1940, colonelul în rezervă Andrei Potocki era trecut din oficiu în poziția de retragere, pentru limită de vârstă, începând cu data de 1 ianuarie 1940⁹².

Deși emigrația rusă în România, în perioada interbelică a fost mult mai redusă decât în alte țări din vecinătate, Iugoslavia și Bulgaria, cu care Rusia întreținuse tradiționale legături politice și culturale, totuși și aici au existat tentative de înființare a unor asociații care să sprijine lupta împotriva regimului instaurat în Rusia Sovietică, după 1917. În calitate de fost ofițer al armatei imperiale ruse și de comandant de mare unitate al „Armatei Ruse de Voluntari din Vest”, care luptase împotriva trupelor bolșevice, colonelul Andrei Potocki se bucura de un incontestabil prestigiu în rândul imigrației ruse din România interbelică, drept care fost cooptat în grupul de fondatori ai „Societății de Ajutor Mutual a Foștilor Combatanți Ruși pe Frontul Român, 1916-1918 și Războiul Mondial, aflați în România”, inițiată de comandorul Nikolai Sablin, liderul Mișcării Monarhiste Ruse de la București⁹³. Conform rapoartelor Direcției Generale a Poliției și Siguranței, care supraveghea activitatea imigranților ruși în România, asociația trebuia să se înființeze la 4 februarie 1931, iar colonelul Potocki urma să aibă funcția de vicepreședinte, alături de comandorul Sablin⁹⁴. Nu există informații privind activitatea propriu-zisă a acestei organizații și nici în privința rolului jucat de colonelul Potocki în cadrul ei, însă este de presupus că în calitate de ofițer în rezervă al armatei române și de angajat al unei instituții care aparținea Ministerului Armatei, Andrei Potocki nu ar fi putut desfășura activități politice, mai ales cu caracter internațional.

Este interesat de remarcat faptul că în următorii ani, în condițiile declanșării războiului antisovietic, Andrei Potocki a venit din nou în contact cu țara sa natală, fiind solicitat a participa la acțiunea de „capturare” a unor bunuri culturale și cu caracter industrial din U.R.S.S., inițiată de către autoritățile române. Consiliul de administrație al muzeului, lua la cunoștință prin Precesul-verbal nr. 185, din 10 august 1942, de activitatea desfășurată la Odessa de o delegație a muzeului, la inițiativa Serviciului de Capturi din Odessa. În

⁸⁶ *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... p. 78.

⁸⁷ *Istoricul Muzeului Militar Național*, ... p. 91.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁰ Muzeul Militar Național, *Registru de procese-verbale pentru Consiliu, început la 2 iunie 1942*, fila 1.

⁹¹ *Monitorul Oficial*, Nr. 123, din 31 mai 1938, p. 2657.

⁹² *Ibidem*, Nr. 21, 26 ianuarie 1940, p. 319.

⁹³ Guzun Vadim, *Comandorul Sablin. Liderul monarhiștilor ruși urmărit de Siguranță și de Securitate, 1926-1959*, Editura Filos, 2014, p., Doc. 13. Notă a Direcției Generale a Poliției și Siguranței, din 26 ianuarie 1931, (ACNSAS, fond Informativ, dosar 263759, vol. III, f. 20).

⁹⁴ *Ibidem*, Doc. 14.

urma Ordinului M.St.M. Nr. 625072/¹1942 directorul Muzeului Militar Național, colonelul Popescu Gr. Ioan, asistentul tehnic Andrei Potocki și pictorul Mitică Iordache, s-au deplasat la Odessa, pentru „a identifica și aduce în țară de la muzeele și bibliotecile din respectivul oraș, acele obiecte-stampe, armament care interesează istoria noastră militară”. Plecarea la Odessa s-a făcut pe 8 iunie 1942, fiind ulterior adusă în țară „o numeroasă colecție de cărți și obiecte”. Între acestea se aflau și utilaje, cum ar fi o macara mecanică, cu diferențial, de ridicat greutate până la 5.000 kg, dat fiind că dacă s-ar fi achiziționat una nouă ar fi costat 150.000 lei, un vinci pentru ridicat tunurile grele, în lipsa căruia ar fi trebuit apelat la sprijinul unor fabrici iar unul nou costa 35.000 lei, un electromotor pentru uzină, aparat de stropit pomii și florile, 50 kg. ulei pentru vopsit, terebentină și vopsele pentru pictură murală, rame pentru tablouri, placaje pentru vitrine, cuie, hârtie fotografică și clișee foto, pensule pentru vopsit și pentru clei, 2.000 albume pentru fotografii, ceară pentru parchet, șmirghel, etc. Au mai fost „capturate” și cărți de la diverse instituții de cultură din Odessa: Biblioteca Universitară, Școala de Belle-Arte, Muzeul de Arheologie, Muzeul de Artă, Biblioteca Centrală Municipală, Depozitul de Arhivă al Statului, în timp ce altele au fost „achiziționate” din comerț. Ca urmare a raportului prezentat, membrii Consiliul muzeului, după ce au luat act de activitatea prezentată, „au adus mulțumiri dlui Colonel Popescu Gr. Ioan și asist. tehnic Potocki Andrei, pentru munca depusă și modul strălucit cu care și-au îndeplinit misiunea de la Odessa, recunoscând la fața locului, colectând, transportând și îmbogățind colecțiile Muzeului, în material destul de prețios pentru muzeu și pentru istorie”⁹⁵.

Ne putem imagina sentimentele de frustrare trăite de Andrei Potocki în timp ce era nevoit să participe, ca reprezentant al armatei române, la jefuirea patrimoniului cultural și material al țării natale, chiar dacă aceasta se aflate în ultimele decenii sub conducerea unui regim politic odios, împotriva căruia și Potocki luptase cu înverșunare. Este posibil ca obiectele achiziționate de la Odessa să se fi adăugat celorlalte capturi realizate de armata română pe front, în timpul primelor luni de război, material de război, armament și echipament sovietic, care au fost expuse cu ocazia mai multor expoziții organizate în anii 1941–1943. După trecerea României de partea Națiunilor Unite, prin nota telefonică nr. 212, din 10 ianuarie 1945, directorul ad-interim al Muzeului Militar Național, locotenentul de administrație Călugărescu Teodor, era chemat de Comisia Aliată de control, pentru a da relații privind obiectele provenite din U.R.S.S., vărsate la Centrele de strângere⁹⁶. La data respectivă, conducerea muzeului militar se schimbase, însă colonelul Potocki figura încă în „ordinea de bătaie” a instituției, figurând ca asistent tehnic, a 3-a gradație⁹⁷. Desigur, inițiativa de a depista și aduce în țară obiecte de la Odessa în 1942, nu a aparținut conducerii Muzeului Militar Național, fiind o decizie a guvernului român din perioada respectivă, însă faptul de a fi fost implicat în această acțiune de rapt cultural putea constitui o culpă importantă, mai ales în cazul unei persoane originară din Rusia țaristă și care luptase activ, cu arma în mână, împotriva bolșevicilor. Nu se știe dacă au existat repercusiuni sau dacă Andrei Potocki a fost sancționat în vreun fel pentru participarea la „acțiuni antisovietice”.

Conform „ordinei de bătaie” a muzeului din 1 aprilie 1944, prin care se stabilea dislocarea personalului muzeului în diferite locații, în funcție de locurile de depozitare a materialului istoric ce trebuia evacuat pentru a fi pus la adăpost de bombardamentele aeriene, asistentul tehnic Andrei Potocki era numit șeful permanenței Muzeului din București⁹⁸.

După mai bine de două decenii de activitate în slujba muzeografiei și istoriei militare românești, prin decizia Direcției Personal din Ministerul de Război, asistentul tehnic, gradația 3, Andrei Potocki, era „pus în retragere” (pensionat), pentru limită de vârstă, începând cu data de 5 ianuarie 1946, când împlinea 60 de ani⁹⁹. Anticipând pensionarea care urma a avea loc la începutul anului următor, conducerea muzeului aproba, la 21 decembrie 1945, plecarea în permisia de Crăciun a asistentului tehnic Potocki Andrei¹⁰⁰.

Deocamdată, cercetările nu au adus elemente privind viața și activitatea colonelului Andrei Potocki, după plecarea de la Muzeul Militar. Nu se știe dacă, în condițiile instaurării regimului comunist în România, care supraveghea și sancționa aspru persoanele „fugite de puterea sovietică”, mai ales dacă într-un fel sau altul se implicaseră în lupta împotriva statului bolșevic, Andrei Potocki a avut de suferit din partea

⁹⁵ Muzeul Militar Național, *Registru de procese-verbale pentru Consiliu, început la 2 iunie 1942, p.v. Nr. 184*, Div. III, 265, fila 11.

⁹⁶ Muzeul Militar Central, *Registru ordine de zi. 1942-1949*, fila 36.

⁹⁷ *Istoricul Muzeului Militar Național*, p. 140.

⁹⁸ *Ibidem* p. 140

⁹⁹ *Monitorul Oficial*, (Partea I) Nr. 235, din 15 octombrie 1945, p. 9001.

¹⁰⁰ *Istoricul Muzeului Militar Național*, p. 145.

autorităților comuniste român. Ca participant activ la Războiului Civil, având o funcție de comandă importantă în luptele împotriva Armatei Roșii, Potocki ar fi putut constitui o țintă pentru organele Securității. Intenția de a se alătura, la începutul anilor 1930, unei asociații a foștilor militari ai armatei țariste, cu caracter vădit promonarhist și antisovietic, ne îndreptățește să presupunem că și în perioada următoare Andrei Potocki a avut o atitudine critică împotriva regimurilor comuniste instaurate în spatele Cortinei de Fier, fapt confirmat și de un raport al unui informator al Securității. Într-o notă a informatorului „Avram”, din 19 noiembrie 1952, se arată că „Dintre elementele cele mai reacționare fugite de regimul sovietic în urma Revoluției Socialiste din Octombrie, care s-au stabilit în București sunt: contesa Bekendorf, contesa Keller, generalul Potocny (sic), căpitanul Zaberin, familiile Wassal și Papadopol.

Toate aceste persoane au în continuu manifestări ostile la adresa Uniunii Sovietice și a regimului de democrație populară din țara noastră.

După cum semnaleză sursa, de câte ori a încercat să le furnizeze cărți și literatură sovietică cu caracter progresist, au refuzat, afirmând că cu această literatură poporul rus este înșelat.

Cele două ex-contese de mai sus, generalul Potocny (sic) și căpitanul Zaberin s-au exprimat față de sursa „Avram”, că < poporul rus vede că este înșelat, dar așteaptă momentul potrivit pentru a scăpa de sub regimul sovietic>”¹⁰¹.

Cercetări ulterioare, efectuate la Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, ar putea aduce informații noi privind partea finală a vieții lui Andrei Potocki.

În primii ani de activitate, Andrei Potocki nu a avut o locuință proprie, el fiind găzduit, împreună cu soția sa, într-o cameră aflată chiar în clădirea administrativă a muzeului. Ulterior, începând de prin 1940, Potocki și-a schimbat domiciliul, mutându-se pe Alea Ressel, nr. 9, foarte aproape de Parcul „Carol”, unde se afla Muzeul Militar Național.

Colonelul Andrei Potocki a încetat din viață în anul 1957, nu se știe în ce condiții. A fost înmormântat la cimitirul Bellu, parcela 12, poziția 13, pe cruce fiind scris numele, în variantă românilizată, ANDREI VLADIMIR POTOȚKI / 1886 – 1957¹⁰². Mormântul mai era vizibil la începutul anilor 1970, însă astăzi nu mai există, în locul respectiv fiind înmormântată o altă persoană.

¹⁰¹ Vadim Guzun, *Emigrația albă și Biserica Rusă pe teritoriul României Socialiste. Documente din arhiva fostei Securități, 1950-1952*, București, 2014, p. 417–4.

¹⁰² G. Bezviconi, *Necropola Capitalei*, Institutul de Istorie „N. Iorga”, București, 1972, p. 229.

COSTIN PETRESCU LA NEW YORK: ÎN SLUJBA PATRIEI ȘI A ARTEI (II)*

de EDUARD ANDREI

Abstract. This article focuses on an yet unknown chapter of the life and work of the Romanian painter Costin Petrescu (1872–1954); based on unpublished documents from Romanian and American archives, very little, or not at all researched by specialists, it analyses the time spent by the Romanian painter in the U.S. He traveled to New York (November 1919–March 1920), on the official mission of supervising the printing of the new Romanian paper currency, designed by himself, at the American Bank Note Company. After the 1918 Union, monetary unification became a priority of the new Romanian Government. During his stay in New York, Costin Petrescu met a number of outstanding personalities of the Romanian diaspora of the time, such as the professor, writer and journalist Leon Feraru, as well as remarkable members of the New York intellectual and art scene, among which the poet Edwin Markham and the writer and art connoisseur Jeanne Robert Foster, whose portraits he painted, or William Henry Fox, then Director of the Brooklyn Museum, with whom he planned an ample exhibition of Romanian art in the U.S. After his return to Bucharest, Costin Petrescu continued to work on this project, proven by his meeting with Stewart Culin, the curator of the Brooklyn Museum, who traveled to Bucharest. Although, eventually, the exhibition did not materialize, all of these emphasize Costin Petrescu's profound commitment and loyalty to his country and his engagement with promoting Romanian art, and Romania, in the U.S., at the highest levels. The article offers unpublished data and analysis useful for a better understanding of the modern Romanian identity, of Romania's image in the U.S., as well as of the immediate aftermath of the 1918 Union.

Keywords: Edwin Markham, Jeanne Robert Foster, Brancusi, William Henry Fox, Brooklyn Museum, Stewart Culin, Romanian modern art and identity.

În perioada șederii la New York (noiembrie 1919 – martie 1920), pictorul **Costin Petrescu** (n. 10 mai 1872, Pitești – d. 15 octombrie 1954, București) și soția sa, **Elisabeta Petrescu**, au locuit într-o zonă ultracentrală, în Midtown Manhattan, foarte aproape (la distanță de un cvartal și jumătate) de Times Square, după cum rezultă din mai multe documente de corespondență oficială sau privată, care conțin adresa sa: 42 West 46th Street, New York (între 5th Ave și 6th Ave). Din păcate, imobilul de epocă de la adresa respectivă nu mai există, pe locul său aflându-se azi o parcare multi-etajată (fig. 1A).

Cu toate acestea, grație proiectului relativ recent "OldNYC", de cartografiere a New York City, prin prelucrarea digitală a fotografiilor de arhivă din colecțiile New York Public Library și localizarea lor pe hartă, sau a unor site-uri precum New York Heritage, avem astăzi posibilitatea să ne facem o imagine asupra străzii 46, partea de vest, unde a locuit Costin Petrescu, așa cum arăta ea în acea vreme. Există câteva imagini din zonă, între care negativul unei fotografii din 1928, realizate de William J. Roege (1893-1970) (fig. 1B) și digitalizată de New-York Historical Society¹, exact cu tronsonul de stradă unde se afla imobilul la care au locuit soții Petrescu. Pentru comparația vizuală, am pus în oglindă imaginea contemporană cu cea de epocă (Fig. 1).

Costin Petrescu și mediul artistic newyorkez

Sejurul american al lui Costin Petrescu a însemnat – pe lângă scopul său oficial al creării noilor bancnote românești – și un important contact cu mediul artistic și protipendada newyorkeză a timpului. Pe baza unor documente inedite, voi încerca să desenez, în rândurile care urmează, o rețea de conexiuni interumane, avându-l ca nucleu pe Costin Petrescu, iar, acolo unde documentele lipsesc, să acopăr

* Pentru prima parte a acestui studiu, v. Eduard Andrei – *Costin Petrescu la New York: în slujba patriei și a artei (I)*, în SCIA.AP, serie nouă, tomul 8(52), Ed. Academiei Române, București, 2018, pp. 103-117.

¹ Mulțumesc pe această cale doamnei Eleanor Gillers, Head of Department of Rights and Reproductions, din cadrul New-York Historical Society, pentru permisiunea de a reproduce imaginea.

interstițiile pe baza unor deducții sau ipoteze. Această rețea merge de la poetul, jurnalistul și profesorul Leon Feraru la scriitorii americani Edwin Markham și Jeanne Robert Foster, ajungând până la William H. Fox, directorul de atunci al Brooklyn Museum, și chiar până la Regina Maria a României. Deducem de aici că personalitatea și valoarea pictorului român nu au fost apreciate de complezență, sau din „curiozitatea” condescendentă a Americii față de artistul care venea dintr-o țară „semi-orientală”².



Fig. 1 (A, B). Strada 46, partea de vest (între 5th Ave și 6th Ave), Manhattan, NY, unde a locuit Costin Petrescu. A: fotografie contemporană, preluată de pe Google Maps. B: negativul unei fotografii de epocă (1928), realizată de William J. Roege, din “Collection of the New-York Historical Society”, preluată de pe site-ul New York Heritage Digital Collection.



Fig. 2. Articolul redacției *Contributors to The Varsity's Verse Cover*, în revista “The Varsity” (Vol. I, No. 2, februarie 1920, p. 1), cu fotografia poetului Edwin Markham. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

² [Red.] – Costin Petrescu. *An Interview*, în revista „The Varsity”, Vol. I, No. 2, februarie 1920, p. 8. (v. Eduard Andrei – *Costin Petrescu la New York... (I)*, op.cit., p. 106, n. 12.)

Să reținem – informația se va dovedi în curând relevantă – că același număr din februarie 1920 / “Celebrities’ Number” al revistei “The Varsity”, în care apărea interviul cu Costin Petrescu, prezintă, chiar pe prima pagină, în articolul “Contributors to The Varsity’s Verse Cover”, o fotografie a cunoscutului poet american **Edwin Markham**, surprins în timp ce vizita campusul Universității Columbia (Fig. 2). Aparent, este o simplă coincidență, ce ține de opțiunile editoriale. După cum vom vedea însă, alăturarea Costin Petrescu-Edwin Markham în paginile aceleiași reviste americane nu este deloc întâmplătoare, căci pictorul român, în timpul șederii sale la New York, va picta portretul poetului american, un rol-cheie în această relație avându-l **Leon Feraru**.

În articolul sus-menționat, Markham este enumerat alături de alți colaboratori de marcă ai revistei (Anna Hempstead Branch, William Griffith, Amy Lowell, Edith M. Thomas, Louis Untermeyer și Clement Wood), articolul conținând câte o scurtă notă bio-bibliografică despre fiecare. El este prezentat astfel: <<Numele lui Edwin Markham este inevitabil asociat cu poemul de viziune socială “The Man with the Hoe” [„Omul cu sapa”]. Născut în Oregon, dar stabilit la scurt timp cu familia în California, dl. Markham aduce, de pe Coasta de Vest, un mesaj autentic de primenire. Timp de mai mulți ani director al University Observation School din Oakland, California, el a demisionat din această funcție pentru a se dedica literaturii și s-a mutat pe Coasta de Est. Printre lucrările pe care le-a publicat se numără “Lincoln and Other Poems”, “The Shoes of Happiness and Other Poems” și “California the Wonderful”. Un nou volum de versuri, “Gates of Paradise and Other Poems”, urmează să-i apară în această primăvară>>³.

Pe de altă parte, aproape simultan apărea la New York numărul din februarie 1920 al revistei „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 414) – revistă lunară a diasporei românești de la New York, publicată de Leon Feraru⁴. În acest număr, la secțiunea engleză (p. 47-49), se preia articolul-interviu cu artistul român din “The Varsity”, menționat mai sus. De această dată însă, articolul (Fig. 3), fără a mai purta subtitlul “An Interview”, nu mai este anonim, ci apare semnat de către **Carrell Perry Ivins**, purtând mențiunea “By courtesy of the Varsity of Columbia University”, căci autorul este chiar redactorul-șef al revistei studenților de la universitatea new-yorkeză. Este de observat și că, la pagina 49, imediat după ce se încheie articolul dedicat lui Costin Petrescu, figurează poemul intitulat “A Roman Legion” [„O legiune romană”], semnat de **Virgil Markham**⁵, asistent al redactorului-șef al revistei “The Varsity”, după cum se poate vedea din caseta redacției (Fig. 4), și nimeni altul decât fiul cunoscutului poet **Edwin Markham**. De altfel, în același număr al revistei, Virgil Markham este reprezentat cu încă două poeme – “The Gipsy Girl” [„Țigăncușa”] (p. 52) și “The House of Memories” [„Casa amintirilor”] (p. 53), tot la secțiunea engleză, iar tatăl său, Edwin Markham, cu poemul „Pe câmpul de maci” (p. 61, trad. Leon Feraru), la secțiunea română.

De aici, apare evidentă conexiunea dintre cele două reviste – “The Varsity”, a studenților de la Columbia University, și „Steaua Noastră și România Nouă”, a diasporei românești de la New York –, prin faptul că principalii doi membri ai redacției primei reviste, Carrell Perry Ivins și Virgil Markham, publică (și) în cea de-a doua, a lui Leon Feraru.

Totodată, în calitatea lui de profesor de limbi romanice la Columbia University, pe lângă cea de jurnalist, Leon Feraru trebuie să fi avut și o anumită autoritate față de tinerii studenți ai redacției “The Varsity”, dintre care unii poate chiar îi frecventau cursurile, ceea ce explică apariția articolului despre Costin Petrescu în revista universității.

În plus, o serie de scrisori inedite, descoperite în “Edwin Markham Archive” de la Horrman Library din cadrul Wagner College⁶, din Staten Island, NY, atestă o legătură mai veche, încă din anii 1917-1919, între

³ [Red.] - *Contributors to The Varsity’s Verse Cover*, *ibidem*, p. 1. (trad. m., E.A.) Edwin Markham (născut Charles Edward Anson Markham, 1852-1940) era, într-adevăr, la acea vreme foarte în vogă. Adaug la prezentarea din articol că faima sa în SUA a crescut și mai mult în 1922, cu ocazia ceremoniei de inaugurare a Memorialului Lincoln din Washington, DC. Atunci poemul său “Lincoln, the Man of the People” (în versiune revizuită), din volumul menționat în articol, a fost ales de comitetul de organizare, dintre cca. 250 de poeme, pentru a fi citit, după cuvântul de deschidere al președintelui SUA, Warren G. Harding. Poemul a fost recitat chiar de Edwin Markham, în fața unei audiențe de 100.000 de spectatori, fiind auzit la radio de 2.000.000 de ascultători.

⁴ V. Eduard Andrei – *Costin Petrescu la New York... (I)*, *op.cit.*, p. 106, n. 13, 14.

⁵ Virgil Markham (1899-1973) a trăit în umbra personalității copleșitoare a tatălui său, cunoscutul poet Edwin Markham. În perioada la care mă refer, urma studii de licență la Columbia University și făcea parte din redacția ziarului studențesc *The Varsity*. În 1923 a terminat masteratul la Berkeley University of California, după care a predat la UC Berkeley’s Cora L. Williams Institute for Creative Education și la University of California Extension Division. În 1929 a introdus un curs universitar despre „literatura de mistere”. Este autorul mai multor romane de mistere, publicate în anii 1928-1936. Apud <http://gadetection.pbworks.com/w/page/7931010/Markham,%20Virgil>. Mai târziu, va preda la Wagner College din Staten Island, NY (v. *infra*, n. 52).

⁶ Mulțumesc pe această cale doamnei Lisa Holland – Instruction Services Librarian / Archivist la Wagner College din Staten Island, NY, precum și dr. Mona Momescu, titulara Catedrei „N. Iorga” de la Columbia University, pentru sprijinul susținut în cercetarea arhivei Edwin Markham de la Horrman Library, Wagner College. Arhiva găzduiește (o parte din) biblioteca, manuscrisele, volumele de autor, documentele și obiectele personale ale poetului american Edwin Markham. Din cele cca. 6.000 de

scriitorul Edwin Markham și fiul acestuia, Virgil Markham, pe de o parte, și Leon Feraru, pe de altă parte, anunțând cumva medierea relației dintre pictorul român și poetul american⁷. În această categorie de corespondență intră: scrisoarea lui Feraru către Edwin Markham (30 septembrie 1917), în care îi trimite câteva pagini din publicația „American Hebrew” și îi mulțumește pentru agreabila seară petrecută cu o săptămână în urmă; scrisoarea lui Feraru către Edwin Markham (10 august 1918), prin care îl anunță că i-a tradus câteva poeme în „muzicala limbă română” și îl asigură de succesul pe care acestea îl vor avea în rândul oamenilor de litere din România; scrisoarea lui Feraru către Virgil Markham (8 ianuarie 1919), laudativă la adresa poemelor și sonetelor destinatarului, incluzând invitația de a-l vizita la Columbia University ș.a.

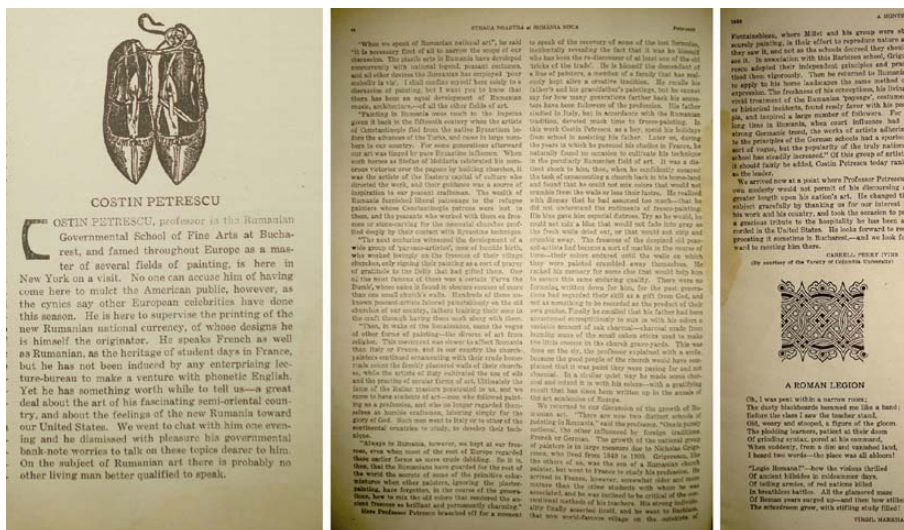


Fig. 3. Revista „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 414, februarie 1920, p. 47-49). Articolul semnat de Carrell Perry Ivins și poemul lui Virgil Markham. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

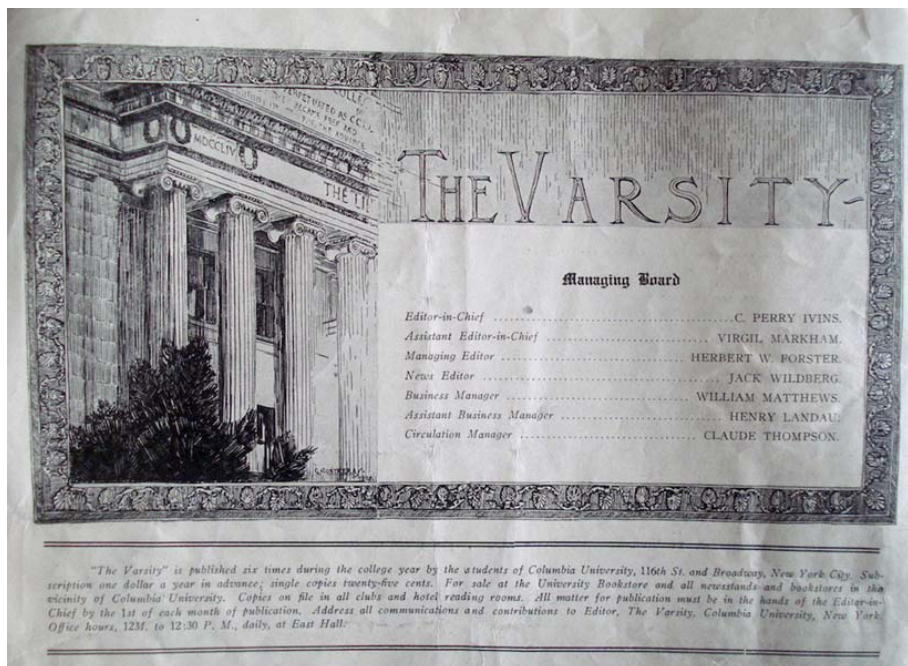


Fig. 4. Revista „The Varsity” (Vol. I, No. 2, februarie 1920). Caseta redacției (p.2), unde apar menționați Carrell Perry Ivins, ca redactor-șef, respectiv Virgil Markham, ca asistent al redactorului-șef. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

scrisori diverse din corespondența scriitorului, peste 200, legate mai ales de implicarea sa în Mișcarea Socialistă Creștină, au fost până în prezent digitalizate și puse astfel la dispoziție publicului. Cele la care fac referire în această cercetare nu sunt însă accesibile în format digital. V. <https://wagnercollections.omeka.net/markham>

⁷ Este vorba despre un schimb sporadic de scrisori, preponderent pe teme literare, care sugerează, pe lângă respectul reciproc, și o relație amicală.

Mai mult, numărul din ianuarie al revistei „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 413), aduce un omagiu direct poetului Edwin Markham. În mod semnificativ, imediat după un extras din adresa lui **Woodrow Wilson**⁸ către Senatul american, din 10 iulie 1919, în care Președintele SUA face comentarii asupra status quo-ului european, în urma Conferinței de Pace de la Paris, referindu-se și la „Noua Românie” (p.4), este plasat un text intitulat “To My Dear Peasant Friends of Rumania”, semnat de poetul Edwin Markham, care l-a conceput special pentru a fi publicat în revista lui Feraru (p.5). Această „scrisoare” adresată de poetul american, cunoscut pentru vederile sale socialiste, „prietenilor țărani” din România, împarte pagina cu cel mai cunoscut poem al său, “The Man with the Hoe”, poem inspirat de pictura omonimă a pictorului francez Jean-François Millet (“L’homme à la houe”, cca. 1860-62). Scrisoarea și poemul sunt reluate în oglindă, la secțiunea română a revistei (p. 25), în traducerea lui Leon Feraru, sub titlurile „Omul cu sapa” și „Plugarilor, iubitorilor mei prieteni” (Fig. 5).

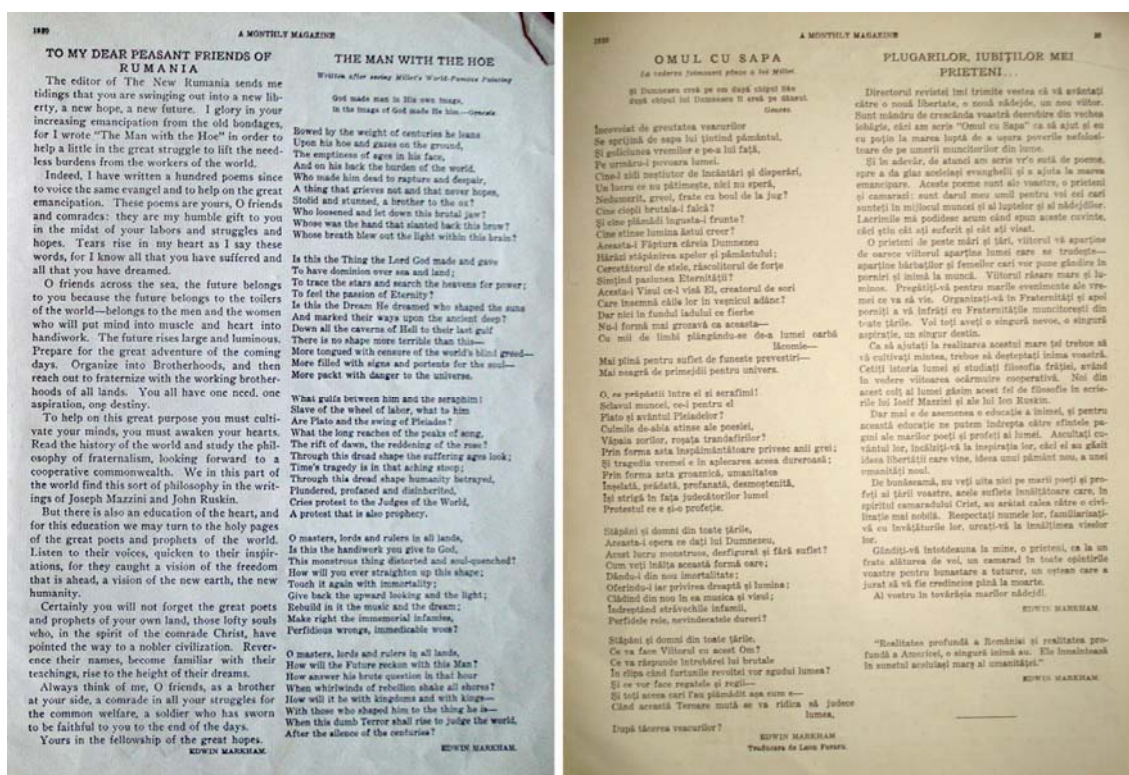


Fig. 5. Scrisoarea *To My Dear Peasant Friends of Rumania / Plugarilor, iubitorilor mei prieteni* și poemul *The Man with the Hoe / Bărbatul cu sapa*, semnate de Edwin Markham, trad. Leon Feraru, în revista „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, p.5, respectiv p.25). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Această filieră jurnalistică româno-americană, ca și relația amicală dintre Leon Feraru, Edwin Markham și Virgil Markham, explică și conexiunea lui Costin Petrescu cu poetul american, pe care l-a portretizat în timpul perioadei new-yorkeze.

O întâlnire „astrală”: Edwin Markham și Costin Petrescu

O scrisoare adresată de Leon Feraru lui Edwin Markham, din data de 30 decembrie 1919, (Fig. 6) stabilește data și ora întâlnirii dintre artistul român, însoțit de Feraru, și bardul american, în vederea ședinței de poză pentru realizarea portretului: „Sunteți foarte amabil că ați acceptat să vă faceți portretul [Costin Petrescu]. *Vom veni duminică, 4 ianuarie [1920], la orele 14.00: artistul și cu mine*, după cum ați sugerat.”⁹ (subl. m, E.A.)

⁸ Thomas Woodrow Wilson (1856-1924) – cel de-al 28-lea Președinte al SUA, în perioada 1913-1921.

⁹ Scrisoarea lui Leon Feraru către Edwin Markham (30 decembrie 1919). Dosar Leon Feraru, Edwin Markham Archive, Hormann Library, Wagner College (în continuare EMAHLWC).

Totodată, numărul din ianuarie 1920 al revistei „Steaua Noastră și România Nouă” (p. 21) (Fig. 7) confirmă întâlnirea celor două personalități iconice ale culturilor americană și română la acea vreme – E. Markham și C. Petrescu –, după cum oferă și o bună înțelegere a exercițiului de patriotism natural, elegant, făcut de Feraru și de pictor, pentru a contribui la promovarea României Mari în SUA. Este vorba despre un text în engleză, scurt, dar semnificativ pentru cercetarea de față, intitulat simplu „Edwin Markham and Costin Petrescu” și semnat chiar de Leon Feraru, editorul revistei. Este de remarcat că, pe aceeași pagină, Leon Feraru își publică și articolul “The New Rumania”, făcând trimitere la adresa președintelui Wilson, susmenționată, care i-a inspirat noul titlu al revistei sale¹⁰, care, odată cu acest număr inaugural, este menită a oglindi schimbarea profundă a țării sale de origine și a „spune Americii ce este cu adevărat România Mare și Nouă, și mai ales ce va fi în viitorul apropiat.”¹¹

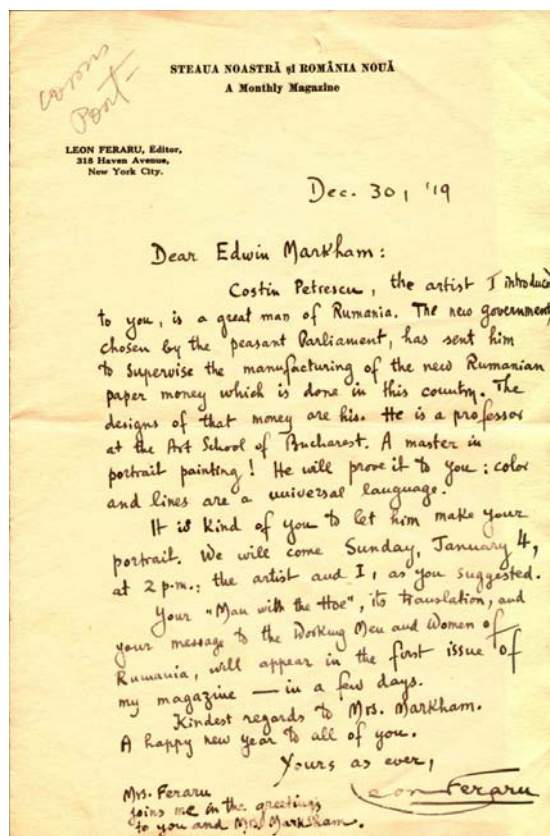


Fig. 6. Scrisoarea lui Leon Feraru către Edwin Markham (30 decembrie 1919). Edwin Markham Archive, Horrmann Library, Wagner College.

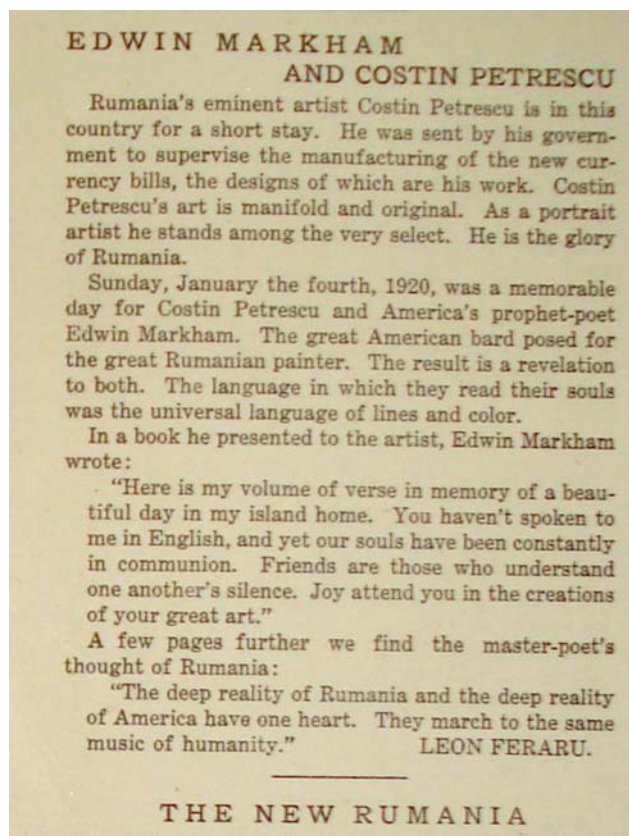


Fig. 7. Articolul *Edwin Markham and Costin Petrescu*, semnat de Leon Feraru, în revista „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, p.21). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

În scurtul său articol despre Edwin Markham și Costin Petrescu, Leon Feraru precizează și el scopul vizitei oficiale a artistului român (fabricarea noilor bancnote)¹² și îi aduce propriul elogiu: „Arta lui Costin Petrescu este multifacetată și originală. Ca portretist se numără printre cei mai distinși. Este o glorie a României”¹³. Informația cea mai importantă vine însă în paragraful următor, în care Leon Feraru reiterează data la care a avut loc întâlnirea dintre poetul american și artistul român pentru executarea portretului.

¹⁰ Vezi Eduard Andrei – *Costin Petrescu la New York... (I)*, op.cit., p. 106, n. 14. Leon Feraru explică noul titlu și în articolul, mult mai scurt, *România Nouă*, din același număr al revistei, dar la secțiunea română (p.22): „Aceste două cuvinte profetice [România Nouă] au fost pronunțate întâia oară în Senatul Statelor Unite de către Președintele Wilson. Le-am luat drept deviză din primul moment, plănind apariția acestui organ vara trecută. (...) Le punem în fruntea revistei ca un simbol.”

¹¹ Leon Feraru – *The New Rumania*, în revista *Steaua Noastră și România Nouă*, Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, New York, p. 21. (trad. m, E.A.)

¹² Vezi Eduard Andrei – *Costin Petrescu la New York... (I)*, op.cit., p. 106-112.

¹³ Leon Feraru – *Edwin Markham and Costin Petrescu*, în revista *Steaua Noastră și România Nouă*, Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, New York, p. 21. (trad. m, E.A.)

Momentul este prezentat ca o întâlnire „astrală”: „*Duminică, 4 ianuarie 1920, a fost o zi memorabilă pentru Costin Petrescu și poetul-profet al Americii Edwin Markham. Marele bard american a pozat pentru marele pictor român*”. Rezultatul este o revelație pentru amândoi. Limba în care ei își citesc sufletele este limba universală al liniei și al culorii. Pe o carte pe care i-a oferit-o artistului, Edwin Markham a scris dedicația: <<Acesta este volumul meu de versuri în amintirea unei zile frumoase din casa mea insulară. Deși nu mi-ai vorbit în engleză, sufletele noastre au fost permanente în comuniune. Prietenii sunt aceia care-și înțeleg reciproc tăcerea. Fie ca bucuria să te însoțească în creațiile măreței tale arte.>>” (*subl. m, E.A.*) Referindu-se la respectivul volum, Feraru continuă: „Câteva pagini mai încolo, găsim gândul maestrului-poet despre România”¹⁴, gând pe care îl citează și cu care încheie articolul. Traducerea în română a respectivei cugetări a poetului american este făcută de însuși Leon Feraru și publicată separat, la secțiunea română a revistei, pe aceeași pagină cu scrisoarea adresată de Markham „plugarilor” români și cu celebrul său poem „Omul cu sapa”, menționate mai sus (Fig. 5), motiv pentru care am preferat să o preiau ca atare: „Realitatea profundă a României și realitatea profundă a Americii, o singură inimă au. Ele înaintea în sunetul aceluiași marș al umanității.”¹⁵

Articolul este, astfel, o mărturie incontestabilă asupra faptului că Edwin Markham și Costin Petrescu s-au întâlnit personal la New York. De asemenea, este o dovadă că portretul pe care artistul român i l-a făcut poetului american a fost executat după „model viu”, în urma ședinței din 4 ianuarie 1920, în care Markham i-a pozat. Nu se știe însă dacă portretul a fost terminat în cursul unei singure ședințe (cea menționată în articol) sau au urmat și altele. Este posibil și ca la cea primă ședință artistul să fi fixat doar datele esențiale ale portretului, pentru a executa anumite detalii mai târziu, din memorie sau cu ajutorul unor fotografii. Câteva documente din arhiva Markham de la Wagner College, după cum vom vedea mai târziu, par să susțină această din urmă ipoteză.

Menționez în acest context că personalitatea lui Edwin Markham a „înflăcărat” și imaginația altor artiști din epocă: sunt cunoscute cele două portrete ale acestuia pictate de **Leola Hall Coggins** (unul din 1915, altul cca. 1900-1920?, ambele în colecția Bancroft Library, University of California – Berkeley), portretul pictat de **Elisabeth Vilma von Parlaghy / Prințesa Lwoff-Parlaghy** (ante 1923?) sau cel sculptat de **Moses Wainer Dykaar** (1928, Smithsonian American Art Museum – Washington, DC).

Dacă Leon Feraru furnizează în articolul său data exactă a evenimentului, în schimb, nu spune nimic despre locul unde s-a petrecut. Înclin să cred că întâlnirea dintre Markham și Petrescu ar fi putut avea loc în atelierul pictorului **Carl Calusd** (1860-1936), imigrant de origine armeană stabilit la New York, a cărui lucrare, intitulată „Welcome” (reprezentând intrarea în portul New York, dominată de Statuia Libertății), a fost oferită în dar Președintelui Woodrow Wilson pentru reședința sa de la Casa Albă de către Excelența Sa, H.H. Topakyan, Consulul General al Persiei la New York¹⁶.

Este puțin probabil ca apartamentul din 42 W 46th Street, unde locuiau soții Petrescu, să fi venit „la pachet” cu un atelier, în care artistul să poată picta în condiții proprii. De aceea, este plauzibil ca acesta să fi apelat, probabil prin prieteni comuni, la pictorul armean pentru a-l găzdui în atelierul său ca să execute portretul lui Markham. În sprijinul acestei ipoteze există câteva documente de arhivă.

Conexiunea cu Carl Calusd este dovedită printr-un carton de invitație (Fig. 8), pe care pictorul de origine armeană i-l adresează lui Costin Petrescu pentru a-i vizita viitoarea expoziție personală. Este o invitație-standard, tipărită și trimisă în masă, redactată într-un limbaj formal: „Dl. C. Calusd vă invită să vizionați expoziția sa personală de picturi marine și levantine, incluzând câteva pânze cu Constantinopolul și Bosforul, la galeria sa, [situată la adresa] no. 225 Fifth Avenue, camera 515, de la 23 ianuarie până la 5 februarie inclusiv”¹⁷. Invitația nu este datată, dar este de presupus că i-a fost trimisă artistului român cândva în cursul lunii ianuarie 1920, înainte de data de deschidere a expoziției. Probabil că atelierul artistului funcționa și ca spațiu expozițional / galerie, ceea ce, în cazul ipotezei sus-menționate, ar însemna că la adresa din invitație Costin Petrescu a pictat portretul lui Markham.

¹⁴ *Ibidem. (trad. m, E.A.)*

¹⁵ *Ibidem* pentru versiunea engleză a citatului lui Markham, respectiv p. 25 pentru versiunea română (trad. Leon Feraru).

¹⁶ Cf. *Armenia. A Literary Magazine*, Vol. VII, No.1 / August 1913, p. 2, în *The Oriental World*, Vol. 3-7, Oriental World Publishing Company, New York, 1906/07-1913/14. Peisajul marin se află încă la Casa Albă și poate fi văzut pe fundalul unei fotografii realizate de Pete Souza, ce însoțește articolul lui Ian Bogost – *This Wild Picture of Obama Wearing a VR Headset Explains Everything*, în ziarul *The Atlantic* (26 aug. 2016).

¹⁷ Carton de invitație la expoziția personală (f.d.) din partea lui Carl Calusd către Costin Petrescu. (*trad. m., E.A.*) Adresa corespunde cvartalului dintre străzile 26 și 27 (foarte aproape de Madison Square Park).

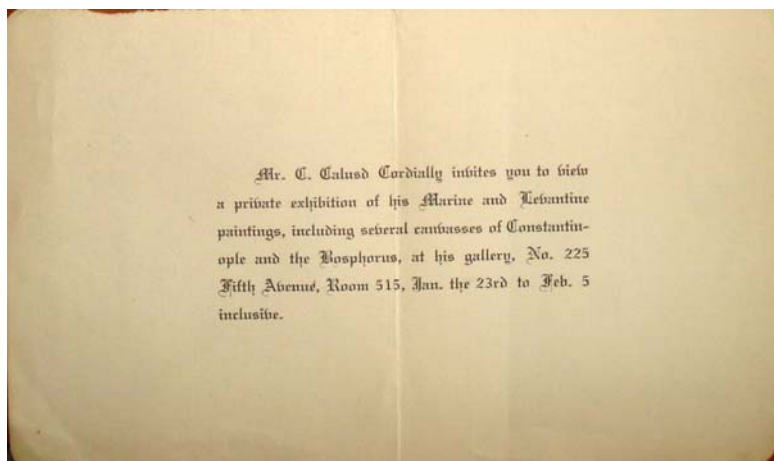


Fig. 8. Carton de invitație la expoziția sa personală, din partea lui Carl Calusd către Costin Petrescu (f.d., ianuarie 1920). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

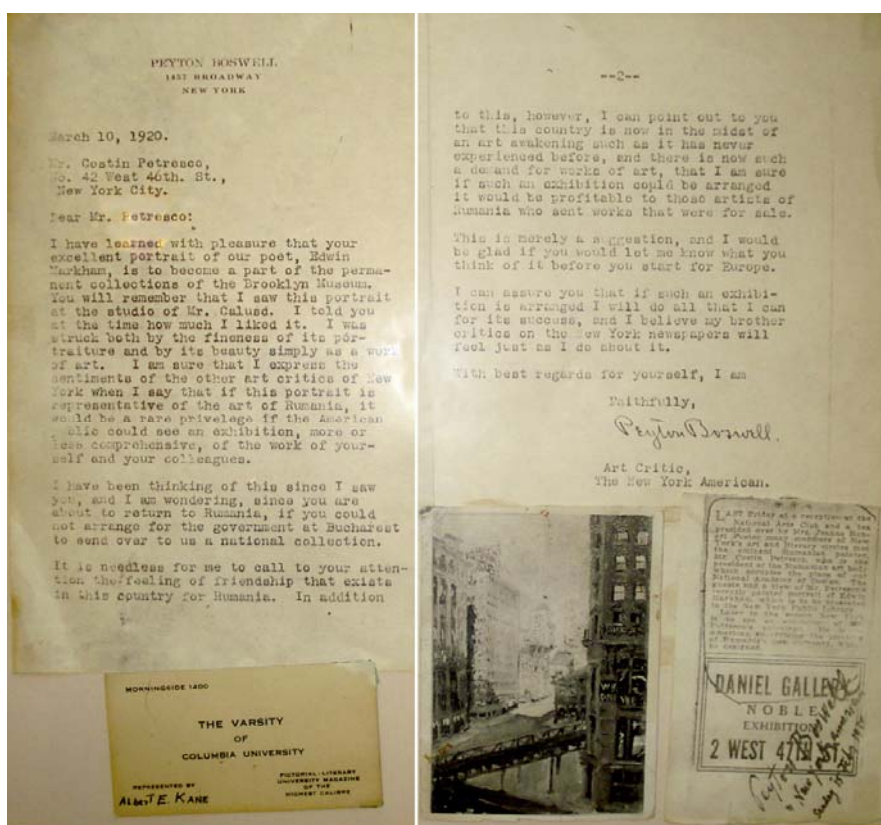


Fig. 9. Scrisoarea lui Peyton Boswell către Costin Petrescu (10 martie 1920). Așa cum se păstrează în arhivă, pe prima pagină este juxtapusă cartea de vizită a lui Albert E. Kane, fotograf al revistei “The Varsity”, iar pe a doua pagină sunt lipite o fotografie alb-negru a unei picturi cu un peisaj urban newyorkez de Costin Petrescu (fotografie de Albert Kane?) și un articol decupat din ziarul “The New York American” (ediția de duminică, 15 februarie 1920), scris de Peyton Boswell, după cum menționează înscrisul olograf de deasupra. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

De asemenea, peste aproximativ două luni, o scrisoare adresată lui Costin Petrescu, la 10 martie 1920, de către criticul de artă **Peyton Boswell** (Fig. 9), de la cunoscutul ziar “The New York American”¹⁸,

¹⁸ Fondat în 1882 de Joseph Pulitzer, *The New York Morning Journal* a fost cumpărat în 1896 de magnatul de presă William Randolph Hearst, care l-a relansat sub titlul *The New York American*. Până în 1924, ediția sa de duminică a ajuns să depășească tirajul de un milion de exemplare, fiind cel mai răspândit din oraș la acea vreme. Ca mesager al vederilor politice reacționare ale lui Hearst, *The New York American* a fost un rival redutabil al propriului ziar progresist al lui Pulitzer, *New York World*, în decursul primului deceniu al secolului XX.

menționează atelierul lui Calusd în următorul context: „Am aflat cu plăcere că excelentul dumneavoastră portret al poetului nostru Edwin Markham urmează a fi parte din colecția permanentă a Brooklyn Museum. Vă amintiți că am văzut acest portret în atelierul domnului Calusd. V-am spus atunci cât de mult mi-a plăcut. (...)”¹⁹ (subl. m, E.A.)

Un alt document, o scrisoare adresată lui Costin Petrescu, de data aceasta în 15 martie 1920, de către **Edward Percy Howard** (Fig. 10), președinte al “New York Press Club” și editor al ziarului “The American Press” – publicat de “The American Press Association”, cu sediul la New York și filiale la Chicago și Washington –, are un conținut similar: „S-a întâmplat ca ieri să trec pe la atelierul d-lui Calusd și să văd acolo pictura dumneavoastră cu îndrăgitul nostru Edwin Markham, care înțeleg că va fi expusă la Brooklyn Museum. Ani întregi de relație apropiată cu dl. Markham au făcut ca tabloul să prezinte un interes deosebit pentru mine. (...)”²⁰ (subl. m, E.A.)

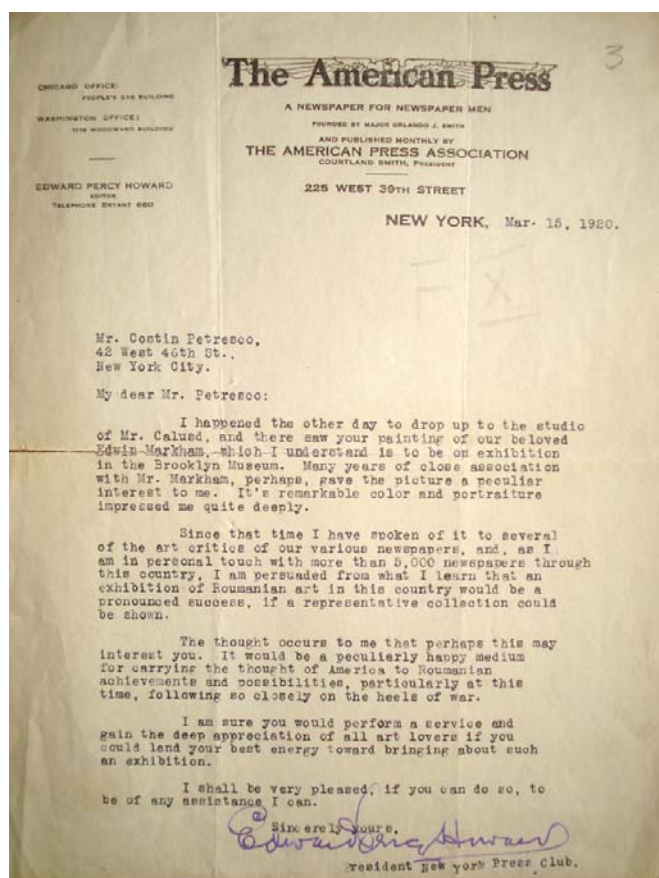


Fig. 10. Scrisoarea lui Edward Percy Howard către Costin Petrescu (15 martie 1920). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Probabil că astfel de scrisori au fost unele dintre documentele-cheie care au alimentat „legenda” că respectivul portret s-ar afla azi la Brooklyn Museum, aspect asupra căruia voi reveni.

Întâlnirea dintre Edwin Markham și Costin Petrescu pentru pictarea portretului este consfințită și printr-o scrisoare pe care Leon Feraru i-o adresează lui Costin Petrescu la 30 decembrie 1919, așadar în aceeași zi în care îi scrisese și lui Markham pentru stabilirea datei. Scrisoarea (Fig. 11) poartă antetul revistei „Steaua Noastră și România Nouă” și adresa lui Leon Feraru (318 Haven Avenue, New York City, la care semnatarul adaugă de mână numărul său de telefon) și debutează astfel: „Iubite și onorate Domnule Petrescu, Am scris lui Edwin Markham că vom veni Duminecă 4 Ianuarie la ora două după amiază. Pe Vineri sau Sâmbătă sper să pot aranja o întâlnire cu Doamna Foster. Îi voi telefona în curând. (...) Revista îmi dă mult de lucru. Citesc

¹⁹ Scrisoarea lui Peyton Boswell către Costin Petrescu (10 martie 1920). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București (în continuare ACMCPB). (trad. m., E.A.)

²⁰ Scrisoarea lui Edward Percy Howard către Costin Petrescu (15 martie 1920). ACMCPB. (trad. m., E.A.)

corecturile și scriu până pe la două noaptea. Aș dori să vă vizitez mai curând, dar cred că tocmai Vineri să pot veni. Și atunci ne vom duce poate la Doamna Foster.”²¹ În partea a doua a scrisorii Leon Feraru îi pomenește, cu rugămintea să păstreze secretul, despre lungul și elogiosul articol pe care Netter Comarnescu i l-a dedicat și pe care a decis să-l publice în primul număr al revistei, fiind nevoit să elimine alte articole ca „să-i facă loc”. Scrisoarea fiind trimisă în preajma Anului Nou, se încheie cu urările tradiționale, pe care Leon Feraru le adresează soților Petrescu din partea lui, a soției și a fiului său.

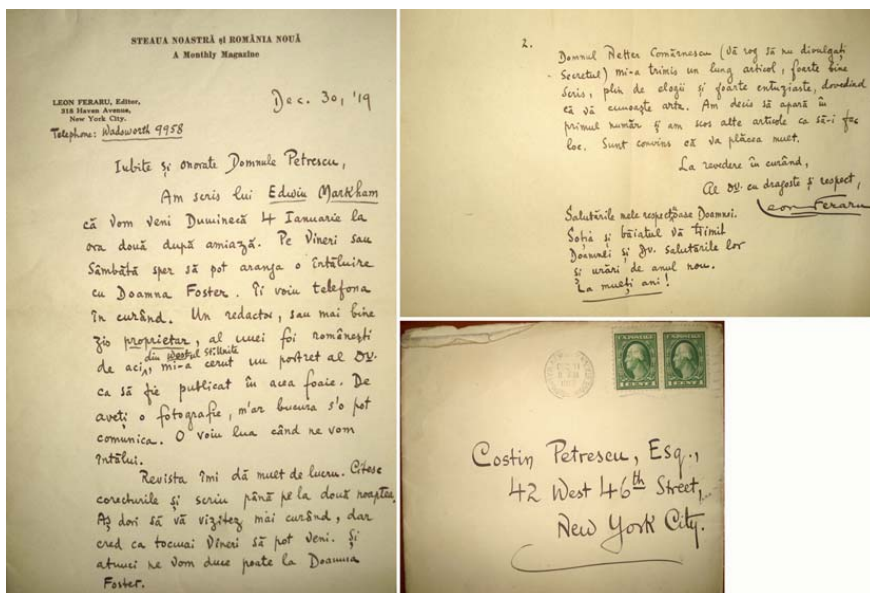


Fig. 11. Scrisoarea lui Leon Feraru către Costin Petrescu (30 decembrie 1919), inclusiv plicul în care a fost trimisă. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

În cercurile boemei new-yorkeze. Cunoștința cu scriitoarea Jeanne Robert Foster și un „ceaiu artistic”

Scrisoarea de mai sus dovedește că tot Leon Feraru a fost cel care i-a făcut cunoștință lui Costin Petrescu și cu faimoasa, pe atunci, scriitoare și jurnalistă americană **Jeanne Robert Foster**²². Conexiunea sa cu Leon Feraru nu este surprinzătoare, de vreme ce revista „Steaua Noastră și România Nouă”, în numărul din februarie 1920, îi publică lui Jeanne Robert Foster două poeme: balada Shanty “James McBride” (la secțiunea engleză, p. 51), respectiv poemul “Where Are The Americans?”/„Unde sunt Americanii?” (atât la secțiunea engleză, p. 50, cât și la secțiunea română, trad. Leon Feraru, p. 64) (Fig. 12).

Relația de intimitate a lui Jeanne Robert Foster cu celebrul avocat irlandezo-american **John Quinn** (1870-1924), colecționar al lui **Brâncuși**, poate explica, la rândul său, deschiderea sa către pictorul român Costin Petrescu proaspăt sosit la New York, deși stilistic cei doi artiști români aparțin unor lumi diferite. Menționez în acest context, că Jeanne Robert Foster publicase încă din 1913 – înainte de a-i cunoaște personal pe John Quinn (în 1918) și apoi, prin intermediul acestuia, pe Brâncuși (în august 1921, la Paris)²³ – articolul “Art Revolutionists on Exhibition in America”, în *American Review of Reviews* (nr. 47, aprilie 1913, p. 441-

²¹ Scrisoarea lui Leon Feraru către Costin Petrescu (30 decembrie 1919). ACMCPB.

²² Jeanne Robert Foster (1879-1970) – poetă, scriitoare, jurnalistă americană. A studiat actoria pentru un an la Stanhope-Wheatcroft Dramatic School. De asemenea, a studiat simultan la Radcliffe College și la Boston University, ca studentă specială, iar timp de 3 ani a luat cursuri private cu profesorul Charles Townsend Copeland de la Harvard University. A publicat mai multe volume de poezie. A avut și o carieră de succes ca fotomodel, a fost jurnalistă la zărele *The American Review of Reviews* și *Transatlantic Review*, publicând articole și în alte reviste. A cunoscut un număr important de scriitori, poeți, artiști, galeriști prin intermediul prietenului ei apropiat, avocatul new-yorkez John Quinn, important colecționar și mecena al artelor, pentru care a făcut uneori achiziții, călătorind în Europa. Între alții, l-a cunoscut pe Brâncuși, căruia i-a dedicat câteva articole și chiar un poem. La moarte, i-a lăsat arhiva personală lui William M. Murphy (v. *infra*, n. 35-36), care, la rândul său, în 1983, a donat-o la The New York Public Library. Documentele se găsesc azi în “The Foster-Murphy Collection”. Corespondența ei cu Ezra Pound se află la Houghton Library din cadrul Harvard University.

²³ Cf. Richard Londraville, Janis Londraville – *Dear Yeats, Dear Pound, Dear Ford: Jeanne Robert Foster and Her Circle of Friends* (cu o prefață de William M. Murphy), Syracuse University Press, Syracuse, New York, 2001, p. 135, 157.

448), în care vorbea despre „Mademoiselle Pogany” – lucrarea lui Brâncuși expusă la Armory Show în 1913, ca versiune în ghips, și achiziționată de John Quinn, în 1914, ca versiune în marmură – ca despre sculptura cu „cap de ou”, remarcând viziunea revoluționară a artistului român. Va mai scrie despre Brâncuși: în 1922, articolul „New Sculptures by Constantin Brancusi. A Note on the Man and the Formal Perfection of His Carvings”, în *Vanity Fair* (XVIII, mai 1922, p. 68, 124) – în care face pertinente aprecieri despre modernitatea sculptorului român și procesul de abstractizare, referitor la seria „Pășărilor” (inspirând cunoscutul studiu din 1969 dedicat acestei serii de Athena Tacha Spear); sau în 1926, articolul „It’s Clever, But Is It Art?”, în *New York Herald Tribune* (21 februarie 1926, p.4). De asemenea, în urma ultimei călătorii la Paris împreună cu John Quinn, în 1923, când s-a apropiat și mai mult de Brâncuși și de arta sa, i-a dedicat poemul “Constantin Brancusi. Roumanian Sculptor”, de 82 de rânduri, publicat în volumul “Rock Flower” (1923, p. 59-62)²⁴.

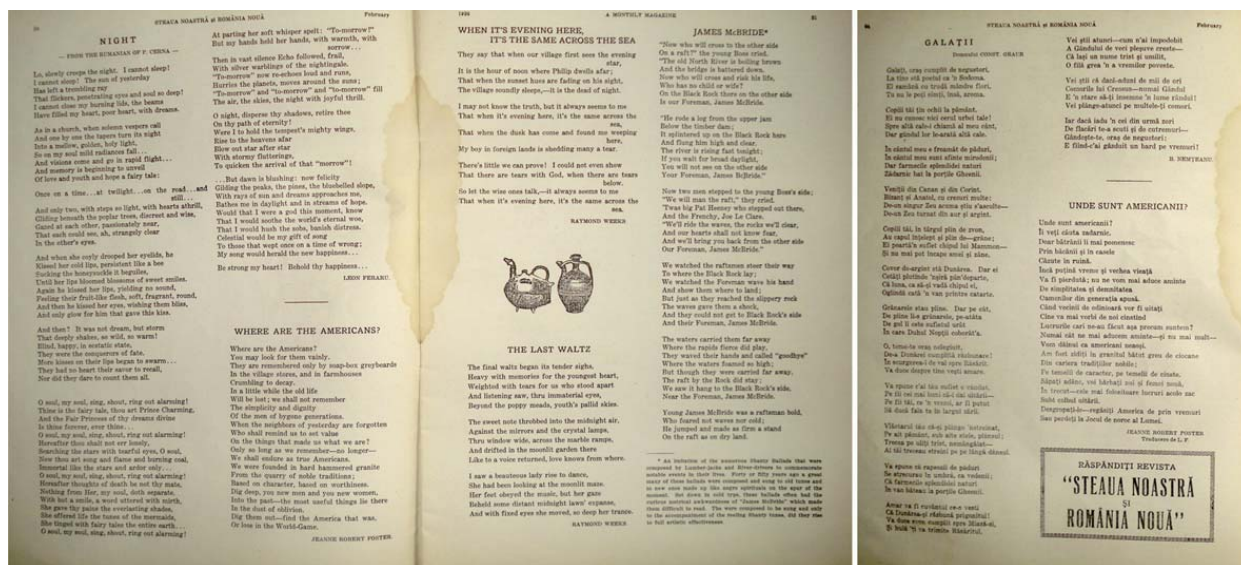


Fig. 12. Revista „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 414, februarie 1920, p. 50-51 și 64). Poemele lui Jeanne Robert Foster: *Where Are The Americans?*, *James McBride*, respectiv *Unde sunt Americanii?* (trad. Leon Feraru). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Jeanne Robert Foster a fost cea care l-a invitat pe Costin Petrescu, în calitate de oaspete de onoare, la “National Arts Club” (15 Gramercy Park, New York), unde ea era membră, introducându-l în cercurile boemei artistice din metropola americană, în februarie 1920. Cu această ocazie festivă, a fost prezentat publicului portretul lui Edwin Markham pictat de Costin Petrescu, ceea ce înseamnă că la acel moment (așadar, în decurs de aproximativ o lună) portretul era deja finalizat sau într-o fază care îl făcea expozabil.

Asupra datei la care a avut loc evenimentul planează o anumită incertitudine, din cauza faptului că o serie de documente reflectă neconcordanțe cronologice. Este posibil să fi avut loc o reprogramare față de data inițială, din motive rămase necunoscute, sau, mai degrabă, să fie vorba despre două evenimente distincte, după cum precizează o foaie volantă din arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu” (Fig. 13), cu un text de mână, nesemnat și nedatat, dar care, prin comparație cu alte texte olografe ale artistului, pare a-l indica drept autor chiar pe Costin Petrescu. Apar menționate aici datele de 5 februarie 1920 (care, potrivit calendarului, era o zi de joi), respectiv 11 februarie 1920 (o zi de miercuri). Textul, intitulat „Un ceaiu artistic”, pare un fel de ciornă a unui „compte rendu” post-eveniment: „În ziua de 5 Febr. ac. – a avut loc în Saloanele Soc. <<National Arts Club>> o recepțiune colegială în onoarea Dnei și Dlui Costin Petrescu cunoscutul pictor român cu ocaziunea expoziției portretului marelui poet american Edwin Marcham în salonul de onoare al numitului club, *portret destinat muzeului Galeriei muzeului National Libraiirie, Biblioteca națională din New York*. Cu această ocaziune Dna Jeanne Robert Foster ~~de la Revue~~ cunoscuta poetă americană a oferit un ceaiu publicului select invitat să sărbătorească pe marele pictor român, primit ca membru al clubului. În ziua de 11 Febr. ac. Dna și Dul Costin Petrescu au oferit la rândul lor, în saloanele aceluiași club un ceaiu în onoarea cunoștințelor făcute cu acea ocaziune.”²⁵ (*subl. m, E.A.*)

²⁴ *Ibidem*, p. 164, 166-167.

²⁵ Costin Petrescu (?) – *Un ceaiu artistic* – foaie volantă (f.d.). ACMCPB.

Tăieturile din text pot fi un indiciu despre ezitarea asupra instituției căreia ar fi urmat să îi fie oferit portretul lui Edwin Markham, ca și al unei nesiguranțe privind denumirea corectă în engleză a anumitor instituții americane²⁶.

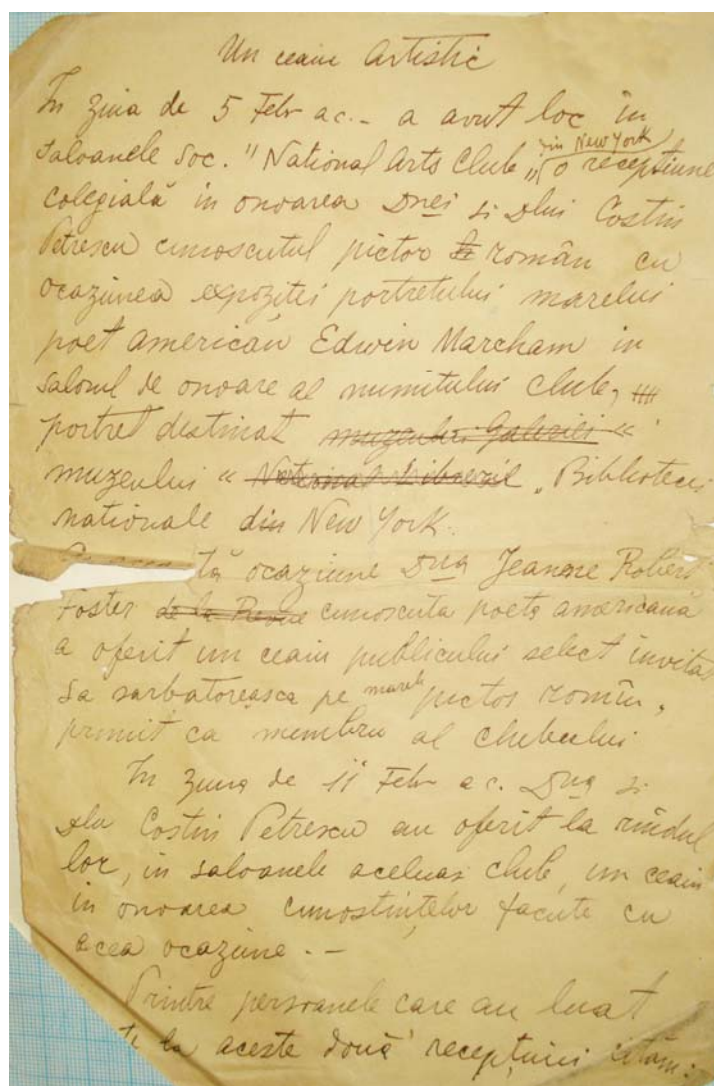


Fig. 13. Costin Petrescu (?) – *Un ceaiu artistic* – foaie volantă (f.d.).
Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Un articol de ziar decupat, atașat scrisorii lui Peyton Boswell (v. Fig. 9), și care, conform înscrisului olograf de deasupra, provine din ziarul “The New York American”, ediția de duminică, 15 februarie 1920, conține o scurtă relatare a evenimentului dedicat lui Costin Petrescu la National Arts Club. Articolul este nesemnat, dar scris probabil chiar de criticul american sus-menționat: „*Vinerea trecută*, la o recepție de la National Arts Club și un ceai prezidat de doamna Jeanne Robert Foster, numeroși membri ai cercurilor artistice și literare din New York l-au întâlnit pe eminentul pictor român Costin Petrescu, președintele societății artiștilor din România, care este echivalentul Academiei Naționale de Design de la noi. *Invitații au văzut portretul lui Edwin Markham, recent pictat de dl. Petrescu și care urmează a fi oferit The New York Public Library.* Mai târziu în acest sezon, New York-ul va avea ocazia să vadă o expoziție personală de pictură a d-lui Petrescu. Momentan el se află în America, unde supraveghează imprimarea noilor bancnote românești, al căror design îi aparține.”²⁷ (subl. m, E.A.)

²⁶ La New York există “The New York Public Library” / „Biblioteca publică”, în timp ce „Biblioteca națională” a SUA este considerată “The Library of Congress” din Washington, DC.

²⁷ Articol din ziarul *The New York American*, ediția de duminică, 15 februarie 1920 (nesemnat, Peyton Boswell?). (trad. m, E.A.)

Dacă acordăm credit datării olografe, „vinerea trecută” din textul articolului ar însemna data de 13 februarie 1920, care nu concordă cu niciuna dintre cele două date din foaia „Un ceaiu artistic”. Este de reținut și că, la acel moment, conform articolului, exista intenția de a oferi portretul lui Markham pentru colecția The New York Public Library, iar Costin Petrescu viza în viitorul apropiat și o expoziție personală la New York, probabil cu mai multe lucrări pictate la fața locului.

În acest sens, menționez că scrisoarea lui Boswell, așa cum a fost conservată, are atașate o fotografie alb-negru a unei picturi cu un peisaj urban cu zgârie-nori, tipic newyorkez – realizat de Costin Petrescu în perioada sejurului american și semnat în colțul din dreapta-jos „Costin P.” (Fig. 14) – și cartea de vizită a lui **Albert E. Kane** (v. Fig. 9), fotograful revistei “The Varsity”²⁸, student la Columbia University și cel mai probabil autorul respectivei fotografii. Tot el trebuie să fi fost și autorul fotografiei lui Costin Petrescu figură-întreagă, cu care a fost ilustrat articolul pe care revista i l-a dedicat.



Fig. 14. Fotografie alb-negru a unei picturi cu un peisaj urban newyorkez de Costin Petrescu (fotografie de Albert Kane?).
Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

În mod cert, Costin Petrescu s-a întâlnit cu Kane pentru o ședință foto, în timpul căreia studentul american a realizat mai multe fotografii cu artistul român și lucrările lui, după cum se vede într-o scrisoare în franceză (Fig. 15), pe care tânărul fotograf i-o adresează la 19 ianuarie 1920, cerându-i respectuos scuze că nu poate da curs următoarei întâlniri programate pentru a lua prânzul împreună, din cauza unui examen din sesiunea de iarnă, dar oferindu-și serviciile de „ghid” al orașului de îndată ce se eliberează. Totodată, regretă că o parte dintre fotografiile pe care i le-a făcut lui Costin Petrescu nu sunt la calitatea dorită: „Dragă

²⁸ Numele lui Albert Kane apare în caseta editorială a colaboratorilor revistei *The Varsity*, op. cit., p. 3.

Domnule Petrescu, Mă tem că nu voi putea lua prânzul cu dumneavoastră în 21 ianuarie, căci se pare că examenul meu va dura până la amiază sau mai târziu, dar, dacă doriți, voi putea veni să vă văd pe la ora 13.00-13.30 și să vizităm împreună New York-ul. *Spre marele meu regret, fotografiile pe care vi le-am făcut dumneavoastră – nu și cele ale tablourilor dumneavoastră –, din anumite motive, nu au ieșit prea bine.* Probabil <<motivul>> sunt chiar eu. Pentru a vă dovedi că pot face fotografii frumoase, vă voi arăta miercuri albumul meu.”²⁹ (subl. m, E.A.)



Fig. 15. Scrisoarea lui Albert Kane către Costin Petrescu (19 februarie 1920), inclusiv plicul în care a fost trimisă. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Nu putem decât să regretăm că nu s-au păstrat și celelalte fotografii făcute de Kane, care – chiar nereușite – ar fi fost extrem de utile cercetării pentru posibila identificare a tablourilor inedite ale lui Costin Petrescu pictate în SUA (sau poate și transportate din țară, spre a le oferi cu anumite ocazii speciale, ori pentru amintita intenție de a avea o expoziție personală).

În acest context, semnalez și portretul intitulat „Negresa” (Fig. 16), pictat se pare în 1920 și aflat azi în Casa Memorială „Costin Petrescu” din București – unul dintre puținele tablouri executate în timpul sejurului newyorkez pe care le-am putut identifica. Realizat în procedeul clar-obscurului, amintind cumva de Delacroix și de tendința „orientalistă” a secolului al XIX-lea, tabloul indică interesul artistului pentru tipologiile etnice și, probabil, o anumită preferință pentru „exotism”. Istoricul de artă Petre Oprea menționează și alte două lucrări care ar fi fost pictate în perioada newyorkeză – un „Muncitor docher” și un „Șef de piei roșii” (a doua lucrare marcând același interes pentru tipurile etnice) – și pe care le-ar fi văzut la inaugurarea Casei Memoriale în 1996³⁰.

²⁹ Scrisoarea lui Albert Kane către Costin Petrescu (19 februarie 1920). ACMCPB (trad. m, E.A.).

³⁰ Petre Oprea – Casa memorială Costin Petrescu, în „Cronici plastice în presa clujeană”, București, 2010, p. 43. Din cercetarea la fața locului și datele furnizate de nepotul artistului, Dan Costin Petrescu, aceste două lucrări nu au putut fi în prezent identificate.



Fig. 16. *Negresa* (1920), tablou de Costin Petrescu. Casa Memorială „Costin Petrescu”, București.

Un alt document, o scrisoare de trei pagini a lui Leon Feraru (Fig. 17), datată simplu „Mercuri seara” (coroborat cu ștampila poștei de pe plic, trebuie că e vorba de miercuri, 4 februarie 1920), vine însă în dezacord cu data menționată în articolul din “The New York American”, confirmând, în schimb, data din foaia „Un ceaiu artistic”, anume că evenimentul de sărbătorire a lui Costin Petrescu la National Arts Club a avut loc în 5 februarie 1920 (joi), de vreme ce semnatarul, între altele, îi cere scuze că nu poate participa la evenimentul de „mâine”, fiind reținut de cursurile pe care le predă pe atunci la Columbia University: „Scumpe Maestre, Edwin Markham, într’o scrisoare foarte frumoasă în care mă felicită cu prilejul apariției revistei, vă trimite cele mai sincere salutări. <<Rog trimite salutările mele sincere distinsului Costin Petrescu.>> Iată, în traducere, propriile lui cuvinte. Aș fi venit să vă arăt scrisoarea, dar azi am cursuri și, din nenorocire, *mâine* și Vineri am iar cursuri. Sunt extrem de ocupat. *Ce păcat că nu pot veni mâine la <<ceaiul>> oferit de Doamna Foster!* Mi-ar fi părut mai bine să pot asista la sărbătorirea Dv., scumpe maestre. Dar voiu fi cu sufletul acolo. (...) *Nu uitați, vă rog, a transmite salutările mele tuturor acelora cari vă vor sărbători mâine.* Va fi o clipă mare în istoria artelor române și a poeziei americane. Datoria mă ține la post. Aș fi vrut să-mi spun cuvântul și eu. Dar îl voi scrie și îl voi publica. (...) P.S. Nu știu de-ați decis Dv. înșivă acest lucru, dar eu v’aș sugera ideea de a invita la acel ceai și câteva persoane din colonia română: D-nii și D-nele Orghidan, Herjeu, etc. M-me Foster va fi plăcut surprinsă. Va fi o oră însemnată pentru toți aceia cari simt măreția momentului”³¹. (*subl. m, E.A.*) De reținut sugestia lui Leon Feraru de a invita la recepție și câțiva reprezentanți marcant ai comunității românești de la New York³².

La rândul său, scriitoarea Jeanne Robert Foster îi adresează o scurtă scrisoare doamnei Petrescu (Fig. 18), în data de 12 februarie 1920, prin care îi cere scuze că nu a putut participa la ceaiul oferit, la reciprocitate, de soții Petrescu la The National Arts Club, fiind reținută la sediul redacției ziarului “The American Review of Reviews”,

³¹ Scrisoarea lui Leon Feraru către Costin Petrescu (f.d., 4 februarie 1920).

³² Pentru Constantin C. Orghidan, v. Eduard Andrei – *Costin Petrescu la New York... (I), op. cit.*, p. 107, n. 15. Constantin Herjeu era “Manager General” al companiei de voiaj „Libertatea. Birou de călători, Inc.”, cu sediul la adresa 60 Cortlandt St., New York City, și care se ocupa de „bilete de vapoare, schimb și trimiteri de bani”, cf. cărții sale de vizită, oferite lui Costin Petrescu, ACMCPB. Reclama companiei sale apare în revista *Steaua Noastră și România Nouă*, Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, p. 30, respectiv Vol. IX, no. 414, februarie 1920, p. 69, unde se menționează că firma a reușit să asigure călătorii direct de la New York la Constanța: „Te sui pe vapor aci și te dai jos acasă; iar drumul e ca o poveste frumoasă și fermecătoare. Nu mai rățacești prin Europa, prin țări străine. S’a dus oboseala drumului de fier. Subt cerul albastru, pe apele albastre, trăind ca într’un vis, ajungi în portul românesc Constanța (...)”.

pentru care lucra pe atunci: „Dragă Doamnă Petrescu, Scuzele mele că nu am participat la încântătorul ceai pe care l-ați oferit. După cum știți, timpul meu nu îmi aparține în totalitate. Ziarul nostru urma să meargă la tipar și era deja ora 18.15 când am putut să plec de la birou. Sunt convinsă că ați avut cea mai reconfortantă după-amiază și că cei de la National Arts Club v-au oferit servicii agreabile. Complimentele mele D-lui Petrescu.”³³

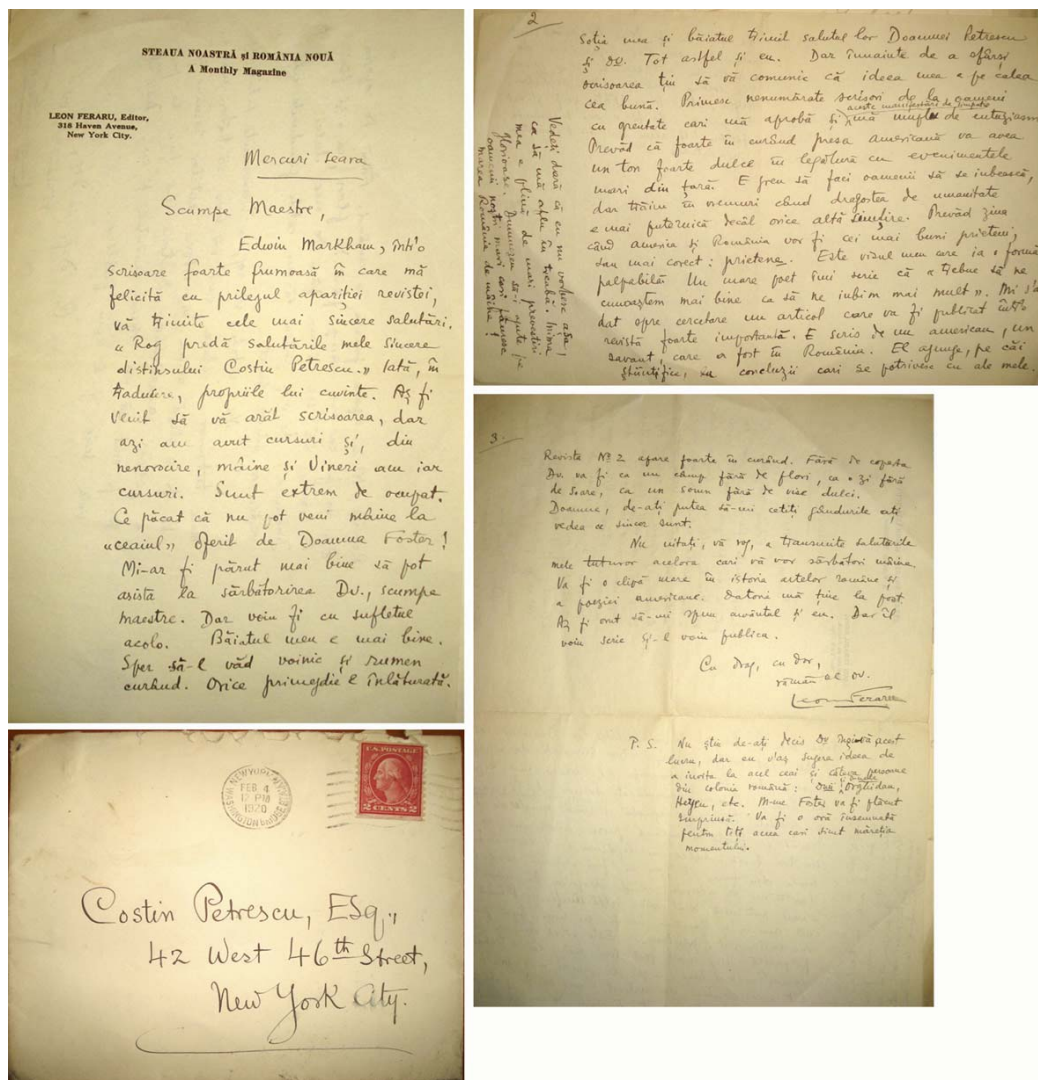


Fig. 17. Scrisoarea lui Leon Feraru către Costin Petrescu (f.d., 4 februarie 1920?), inclusiv plicul în care a fost trimisă. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Prețiosul document, scris cu cerneală neagră și purtând monograma „JRF” ștanțată cu albastru, confirmă astfel cel de-al doilea eveniment menționat în foaia „Un ceai artistic”, recepția soților Petrescu din data de miercuri, 11 februarie 1920.

Semnalez, inclusiv pentru valoarea documentară *per se*, și un alt mesaj trimis de Jeanne Robert Foster doamnei Petrescu, la 16 februarie 1920 (Fig. 19): „Dragă Doamnă Petrescu, Vi se extinde calitatea de oaspeți privilegiați ai <<Pen and Brush>> Club cu două săptămâni, începând de la 17 februarie [1920]. Alăturat veți găsi documentul emis de Club. 134 East 19th St. Am telefonat și am progamat o întâlnire. Dl. Foster a avut gripă, iar eu am fost foarte ocupată cu munca. N-am avut nicio clipă de răgaz. Cu prețuire și afecțiune, Jeanne Robert Foster”³⁴. Scrisoarea vine, într-adevăr, împreună cu documentul oficial de extindere a statutului de oaspete de onoare, acordată lui Costin Petrescu de National Arts Club, la solicitarea doamnei Foster, în calitate de membră a Clubului. Documentul este datat 22 ianuarie 1920 și este semnat, în numele Comitetului Executiv, de Președintele Clubului, John G. Agar.

³³ Scrisoarea lui Jeanne Robert Foster către doamna Petrescu (12 februarie 1920). ACMCPB. (trad. m., E.A.)

³⁴ Scrisoarea lui Jeanne Robert Foster către doamna Petrescu (16 februarie 1920). ACMCPB. (trad. m., E.A.)

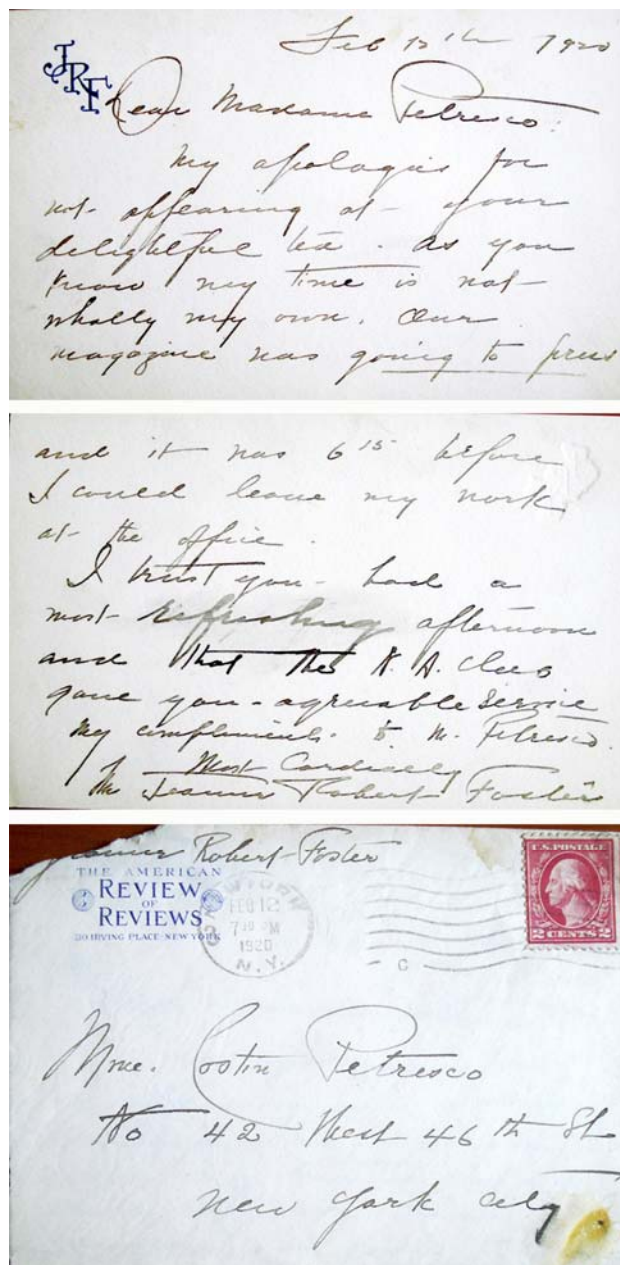


Fig. 18. Scrisoarea lui Jeanne Robert Foster către doamna Petrescu (12 februarie 1920), inclusiv plicul în care a fost trimisă. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Dacă scriitoarea Jeanne Robert Foster l-a introdus pe Costin Petrescu în mediul select al National Arts Club din New York, la rândul său, pictorul român i-a făcut acesteia portretul (Fig. 20), probabil în semn de curtoazie. Portretul a fost expus în casa scriitoarei din Schenectady, NY, după cum își amintește profesorul **William M. Murphy**³⁵ în prefața biografiei Jeanne Robert Foster: „Pe pianul ei se afla un portret în creion al lui William Butler Yeats, făcut de tatăl lui [pictorul John Butler Yeats], iar în spatele lui, pe perete, portretul ei în ulei pictat de André Derain; pe un alt perete era agățat portretul ei de pictorul român Costin Petrescu. Sufrageria sa semăna cu un salon victorian de acum o sută de ani.”³⁶

³⁵ William M. Murphy (1916-2008) – cunoscut mai ales ca biograf al familiei poetului irlandez William Butler Yeats, căreia i-a dedicat mai multe volume. A obținut doctoratul la Harvard University, unde a și predat timp de 3 ani, înainte de a deveni secretar al Consiliului universității pe probleme educaționale. A predat apoi aproape 40 de ani la Union College din Schenectady. Apud William Grimes – William M. Murphy, 92, *Biographer of W. B. Yeats's Family*, în *The New York Times*, 8 octombrie 2008, p. B16.

³⁶ William M. Murphy – *An Accidental Meeting?*, prefața volumului *Dear Yeats... op.cit.*, p. XII. (trad. m. E.A.) Murphy a întâlnit-o pe Foster în 1948 și de atunci i-a fost un prieten constant. Volumul lui “The Yeats Family and the Pollexfens of Silgo” datorează mult acestei prietenii (v. și *supra*, n. 22).



Fig. 19. Scrisoarea lui Jeanne Robert Foster către doamna Petrescu (16 februarie 1920), inclusiv plicul în care a fost trimisă și documentul de extindere a statutului de oaspete de onoare pentru Costin Petrescu, semnat de Președintele National Arts Club, John G. Agar. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

La rândul lor, autorii biografiei Foster, soții Londraville, evocă portretul scriitoarei de Costin Petrescu astfel: „O amintire îndrăgită în mod special din această perioadă a vieții s-a aflat în casa ei până la moarte: o pictură în ulei făcută de Costin Petrescu, profesor la Academia din București. Tabloul o înfățișează pe Jeanne pe la vârsta de 25 de ani, cu părul bogat, în tonuri de roșu și auriu, cu profilul ei grecesc. Ea subestima lucrarea ca fiind *portretul-bomboană*, dar, în timp ce schițele și fotografiile din acea vreme tindeau să îi minimalizeze coloritul, Petrescu a reușit să capteze atât vitalitatea exuberantă a tinereții ei, cât și minunatele nuanțe ale părului și tenului”³⁷.

Portretul este reprodus alb-negru în respectiva biografie, dar autorii îl datează eronat „circa 1905”³⁸, derutați probabil de prospețimea emanată de chipul scriitoarei în viziunea lui Costin Petrescu. Ei îl atribuie perioadei de tinerețe a scriitoarei, când datorită frumuseții sale era, de altfel, și un apreciat model, fiind cunoscută drept “Fisher Girl”. Imaginea ei, ilustrată de Harrison Fisher, a apărut pe coperta revistei “Ladies Home Journal” (octombrie 1903) și în volumul “The Harrison Fisher Book” (1907). De asemenea, a împrumutat trăsăturile chipului ei eroinei “Jane Cable”, în ilustrațiile romanului omonim al lui George Barr McCutcheon (1906)³⁹. Costin Petrescu nu ar fi putut să o picteze însă înainte de a o cunoaște la New York, în 1920, când scriitoarea avea în jurul vârstei de 40 de ani, dar este posibil să îi fi „îndulcit” portretul, astfel încât să pară mai tânără.

Atât cât poate fi apreciat din fotografia alb-negru, portretul pe care Costin Petrescu i l-a făcut lui Jeanne Robert Foster prezintă evidente asemănări stilistice cu un portret feminin din colecția Casei Memoriale „Costin Petrescu”, executat pe format „tondo” (Fig. 21): reprezentarea bust, cu capul văzut din semi-profil (sprijinit pe mâna dreaptă, într-o atitudine meditativă, în cazul tabloului circular), modul de captare a luminii pe buclele părului, rochia decoltată și vaporosă, care se topește în fundal pentru a scoate în evidență figura. Mai mult, există și anumite asemănări fizionomice, deși portretul de la București, o reprezintă pe soția artistului, Elisabeta Petrescu⁴⁰.

³⁷ Richard Londraville, Janis Londraville – *Dear Yeats...*, op.cit., p. 28 (trad. m, E.A.). Apud *ibidem*, n. 8, portretul se află în colecția particulară William M. Murphy.

³⁸ *Ibidem*, p. 29. Contactați prin email, cu rugămintea de a-mi furniza o posibilă fotografie color, de bună calitate, a portretului făcut de Costin Petrescu lui Jeanne Robert Foster, soții Londraville au răspuns (20 oct. 2018) că, din păcate, nu dispun de o altă fotografie, în afara celei alb-negru, reproduse în volumul lor și care a fost donată la New York Public Library, odată cu alte materiale din colecția Foster.

³⁹ *Ibidem*, p. 26-28.

⁴⁰ Cf. declarației nepotului pictorului, Dan Costin Petrescu.



Fig. 20. *Portretul lui Jeanne Robert Foster* de Costin Petrescu (1920?). Reprodus în Richard Londrville, Janis Londrville – *Dear Yeats, Dear Pound, Dear Ford: Jeanne Robert Foster and Her Circle of Friends*, p. 29. Colecția William M. Murphy.

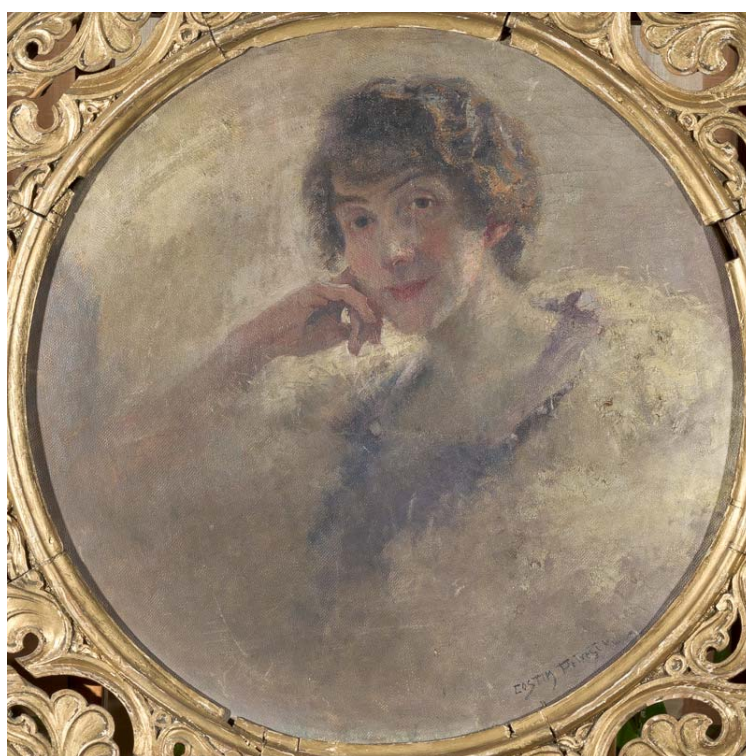


Fig. 21. *Portretul Elisabetei Petrescu* (soția artistului) de Costin Petrescu. Casa Memorială „Costin Petrescu”, București.

Jeanne Robert Foster trebuie să fi păstrat o amintire frumoasă întâlnirii cu Costin Petrescu, de vreme ce în 1925 se pare că dorește să-l recontacteze și îi solicită lui Leon Feraru adresa poștală a pictorului. Deducem acest fapt din răspunsul lui Leon Feraru, din 25 iunie 1925: „Dacă îi scrieți lui Costin Petrescu,

treceți la destinatar doar: Pictor, Bucharest, Rumania și mesajul dumneavoastră va ajunge la el. Nu îmi amintesc adresa sa de acasă, dar este atât de cunoscut acolo, încât ce v-am menționat mai sus va fi de ajuns.”⁴¹ Este posibil ca interesul scriitoarei pentru Costin Petrescu să se fi reactivat nu întâmplător în 1925, an ce precede vizita Reginei Maria în SUA și Canada, pe fundalul unei anumite intensificări a conexiunilor româno-americane mediate de Leon Feraru, după cum vom vedea.

Pe urmele unui portret dispărut

Câteva din rarele publicații despre Costin Petrescu – probabil insuficient documentate – menționează existența portretului pe care artistul i l-a făcut lui Edwin Markham la Brooklyn Museum din New York. Este foarte posibil ca această idee să fi fost nutrită chiar de unele documente din epocă, precum cele sus-menționate – scrisorile jurnaliștilor Peyton Boswell, Edward Percy Howard, al căror apetit pentru știri de senzație poate fi de înțeles – ș.a., care vehiculau numele muzeului american, pe baza unor zvonuri răspândite la acea vreme, poate cu sinceritate și poate chiar de către Costin Petrescu sau apropiații săi (Leon Feraru, de exemplu).

Astfel, în articolul „Pictori argeșeni din nou acasă”, dedicat familiei de pictori Petrescu, Gheorghe I. Deaconu afirmă în legătură cu portretistica lui Costin Petrescu: „Dintre portretele pictate în străinătate, cele pictate la Viena în anii 1904-1905, în cercurile Galeriei imperiale de artă, precum și după primul război mondial, *portretul poetului american Edwin Markham pictat cu ocazia unei călătorii în anii 1920-1921, în America și care se află la Muzeul Brooklyn din New-York*, se numără printre cele mai de seamă”⁴². (subl. m., E.A.)

Mai mult, V. Firoiu, în volumul „Biografii în bronz și marmură”, susține că ar fi văzut personal portretul la Brooklyn Museum: „Trimis în anul 1920, de Banca Națională a României în Statele Unite ale Americii, pentru a studia, cu o comisie, probleme de desenarea bancnotelor și a monedelor și imprimarea lor, Costin Petrescu a lucrat un an la New York. *Unul dintre tablourile sale, o pictură în ulei, – portretul lui Edwin Markham – este expus la Brooklyn Museum, unde l-am văzut expus în vara anului 1971, când am vizitat și eu acel așezământ, indicația tabloului cuprinzând atât numele ca și țara autorului Costin Petrescu.*”⁴³ (subl. m., E.A.)

Intrigat de asemenea afirmații, am mers „pe urmele portetului”, făcând o proprie cercetare la fața locului. Menționez în acest context că astăzi majoritatea lucrărilor aflate în patrimoniul Brooklyn Museum pot fi vizionate online⁴⁴, fotografiile lor fiind digitalizate, dar portretul lui Markham nu apare în nicio căutare. Vizitarea muzeului în mai multe rânduri și cercetarea personală de la arhivele Brooklyn Museum⁴⁵, în toamna 2016, au venit să-mi confirme acest lucru. Accesarea de către specialiștii muzeului, în urma solicitării pe care le-am adresat-o, a bazei de date interne, care include atât lucrările expuse din colecția permanentă, cât și pe cele neexpuse – din motive legate de starea de conservare sau limite de spațiu, păstrate în depozitele muzeului sau în alte spații inaccesibile publicului, precum birouri ale administrației –, a dovedit că portretul lui Markham nu se află, din păcate, în patrimoniul Brooklyn Museum.

În schimb, cercetarea Brooklyn Museum Archives aduce o serie de informații prețioase – ce se cer coroborate cu câteva documente din arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu” – despre contactul artistului cu directorul de atunci al Brooklyn Museum, **William Henry Fox**⁴⁶ (Fig. 22), și cu curatorul **Stewart Culin**⁴⁷ (Fig. 23).

⁴¹ Scrisoarea lui Leon Feraru către Jeanne Robert Foster (25 iunie 1925), New York Public Library Archives & Manuscripts, colecția Foster-Murphy, 1900-1969, Cutia 3, documentul 92, p. 3. (trad. m., E.A.)
<http://archives.nypl.org/mss/1051#%c1155309>

Mulțumesc dr. Mona Momescu pentru semnarea acestui document și a altora din colecția Foster-Murphy.

⁴² Gheorghe I. Deaconu, *Pictori argeșeni din nou acasă*, în „Argessis. Studii și comunicări. Seria Istorie”, VII, Pitești, 1995, p. 190. De reținut aici și datarea eronată a călătoriei în SUA.

⁴³ V. Firoiu, *Biografii în bronz și marmură*, Comitetul Județean pentru Cultură și Educație Socialistă Argeș, Pitești, 1972, p. 48. De observat și aici datarea eronată a călătoriei în SUA, ca și mențiunea nefondată despre monede.

⁴⁴ <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections>

⁴⁵ Mulțumesc pe această cale pentru sprijinul acordat de doamnele: Jennifer E. Neal – Associate Archivist, Terri O'Hara – Associate Registrar for the Permanent Collection, Liz Reynolds – Chief Registrar și Molly Seegers – Museum Archivist, de la Brooklyn Museum, precum și doamnei Florica Zaharia, pe atunci Conservator in Charge, la Textile Conservation Department, din cadrul Metropolitan Museum din New York, care mi-a facilitat contactul cu colegele de la Brooklyn Museum.

⁴⁶ William Henry Fox (1858-1952), fiul avocatului și primarului orașului Philadelphia, a studiat dreptul la University of Philadelphia (1883). De asemenea, a urmat cursuri libere de pictură și desen. În 1905 a fost primul director al Herron Art Institute, din Indianapolis. În 1910 a fost secretar general al secțiunii americane a Expoziției Internaționale de Artă și Istorie, de la Roma. În 1913 a devenit curator-șef al Central Museum, din cadrul Brooklyn Institute of Arts & Sciences (The Brooklyn Museum), devenind în 1914 primul director al Brooklyn Museum, pe care l-a condus până în 1933, când s-a retras temporar (lăsându-l ca interimar pe Philip Newell Youtz), pentru a se retrage definitiv din funcție în 1934. Apud NYARC (*New York Art Resources Consortium*) online. Sub conducerea sa, prestigiul Brooklyn Museum a



Fig. 22. Fotografia lui William Henry Fox, directorul Brooklyn Museum, în revista "Brooklyn Life", New York, 3 aprilie 1915, p. 18.

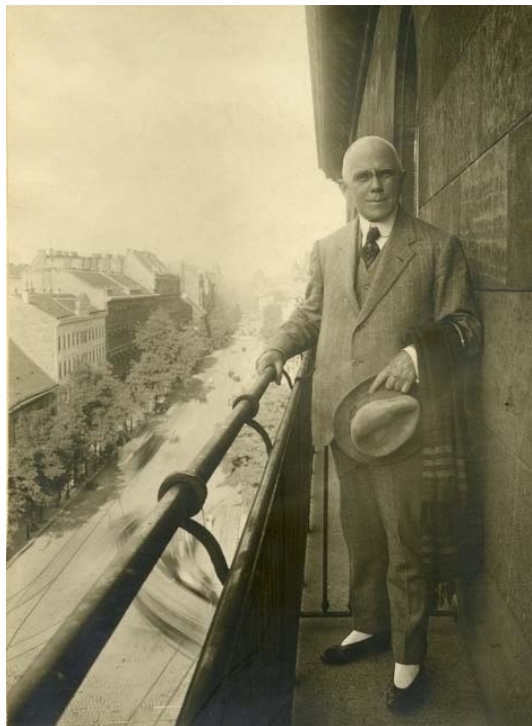


Fig. 23. Fotografia lui Stewart Culin, curatorul Brooklyn Museum, c. 1920, Brooklyn Museum Archives – New York.

Există, într-adevăr, dovezi despre intenția lui Costin Petrescu de a dona Brooklyn Museum portretul lui Markham, precum și despre încercarea sa de a organiza o amplă expoziție de artă românească în SUA, aspect asupra căruia voi reveni.

Contactul lui Costin Petrescu cu William Henry Fox a fost intermediat de doamna **Florentine Sutro**, soția bancherului **Lionel Sutro**, după cum o dovedesc scrisorile din 31 iulie și 14 august 1920, adresate de directorul Brooklyn Museum către curatorul Stewart Culin (v. Fig. 41-42): „El [Costin Petrescu] mi-a fost prezentat de doamna Lionel Sutro din New York”⁴⁸.

Întâlnirea lui Costin Petrescu cu William Henry Fox trebuie să fi avut loc în data de 5 martie 1920 (cu aproximativ două săptămâni înaintea plecării lui din New York), ținând cont de mesajul pe care Florentine Sutro i-l adresează, probabil în graba de a-i împărtăși vestea, lui „Costin Detresco” (sic!), în data de 4 martie 1920 (în original, 1919, ceea ce ar fi fost imposibil, trebuie să fie o altă scăpare de redactare): „Domnul Fox mi-a telefonat azi-dimineață ca să îmi spună că ar fi mai simplu ca întâlnirea să aibă loc la National Arts Club, *măine după-amiază* la ora 15.00, decât să mergeți în Brooklyn. Vă scriu această notă în eventualitatea în care nu ați aflat deja de la domnul Fox. Cu speranța că voi avea plăcerea să vă revăd înainte de a pleca, A Dvs. ...”⁴⁹. (subl. m, E.A.) Textul este dactilografiat pe o hârtie purtând antetul bancherului Lionel Sutro (cu adresa 2 West 45th Street) și semnat olograf de expeditoare (Fig. 24).

crescut considerabil. Activitatea sa a fost recunoscută internațional prin importante distincții: Cavaler al Coroanei (Italia), Cavaler al Stelei Polare (Suedia), Cavaler al Legiunii de Onoare (Franța), Comandor al Ordinului de Dannebrog (Danemarca), Ordinul Coroanei (Belgia), Marea Cruce de Argint de Merit (Austria). V. și *infra*, n. 65.

⁴⁷ Robert Stewart Culin (1858-1929), după o primă carieră la University of Pennsylvania, în anii 1890, a fost numit, în 1903, curator la Brooklyn Museum din New York. A fost primul curator al recent înființatului pe atunci Departament de Etnologie din cadrul muzeului. Sub patronajul Institutului de Arte și Științe din Brooklyn (fondat în 1890), muzeul intra într-o nouă eră, construind mari colecții etnologice, trimițând expediții pentru achiziționarea de antichități, mai întâi în toată America, apoi în întreaga lume. Culin însuși a călătorit intens în SUA și în străinătate, cu scopul de a face achiziții pentru muzeu. În perioada care interesează în acest studiu (1919-1921) a făcut deplasări în Europa, inclusiv în România. Cf. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/research/culin#d0e275>. Reputat etnolog, a fost pasionat de jocurile, arta și costumele etnice, căutând asemănări între culturile din întreaga lume. A publicat mai multe cărți, între care "Games of the North American Indians" și "Chinese Games with Dice and Dominoes", și numeroase articole de specialitate. Cf. <http://twilightstargong.blogspot.com/2012/07/cancerian-stewart-culin-and-games.html?m=1>.

⁴⁸ Scrisorile directorului Brooklyn Museum, William Henry Fox, către curatorul Stewart Culin (31 iulie 1920, respectiv 14 august 1920), cu conținut aproape identic. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), dosar #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921). (trad. m., E.A.) (Dosarul conține documente nenumerate, în continuare BMA).

⁴⁹ Scrisoarea doamnei Florentine Sutro către Costin Petrescu (4 martie 1920, datată eronat 1919). ACMCPB. (trad. m., E.A.)

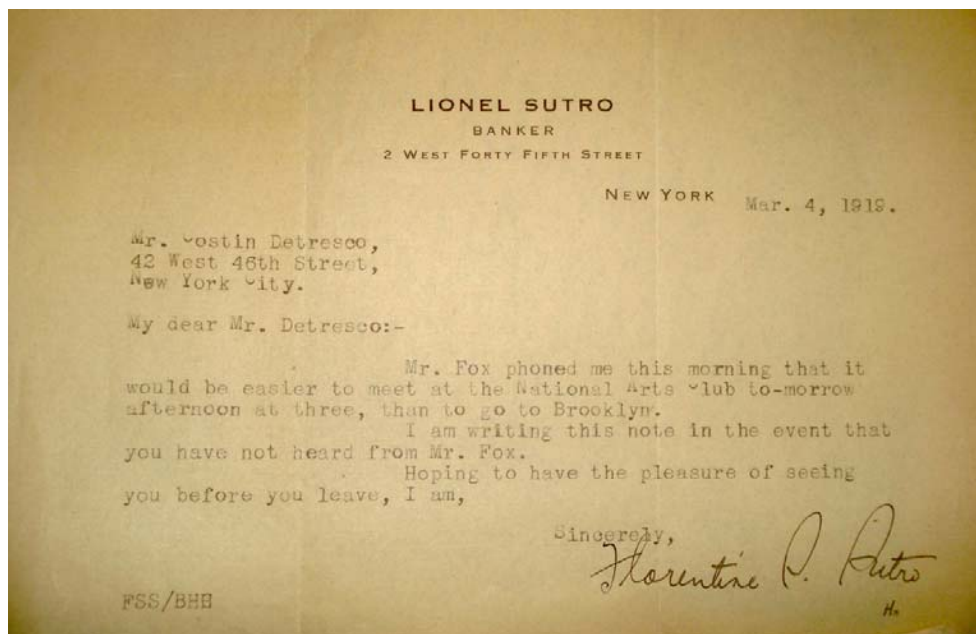


Fig. 24. Scrisoarea doamnei Florentine Sutro către Costin Petrescu (4 martie 1920, datată eronat 1919). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

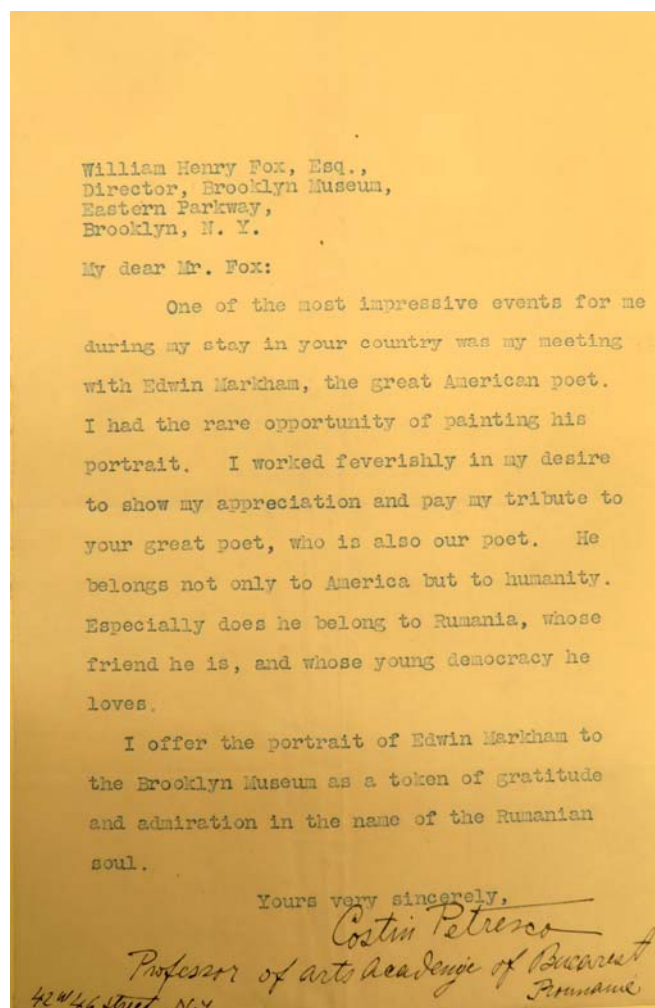


Fig. 25. Scrisoarea lui Costin Petrescu către directorul Brooklyn Museum, William Henry Fox (f.d, martie 1920?), original. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

Ca urmare a acestei întrevederi, Costin Petrescu îi adresează o scrisoare (Fig. 25) lui William Henry Fox prin care își exprimă dorința de a dona Brooklyn Museum portretul lui Markham, evocând întâlnirea cu scriitorul: „Dragă Domnule Fox, Unul dintre cele mai impresionante evenimente din timpul șederii mele în țara dumneavoastră a fost întâlnirea mea cu Edwin Markham, marele poet american. Am avut rara ocazie de a-i picta portretul. L-am executat cu febrilitate, în dorința de a-mi exprima aprecierea și de a aduce omagiu marelui vostru poet, care este totodată și al nostru. El aparține nu doar Americii, ci întregii lumi. În mod special aparține României, al cărei prieten este și a cărei tânără democrație o îndrăgește. *Ofer Brooklyn Museum portretul lui Edwin Markham, în semn de recunoștință și admirație, în numele sufletului românesc.*”⁵⁰ (subl. m., E.A.) Textul este redactat în engleză, probabil cu ajutorul lui Leon Feraru, dactilografiat și semnat olograf într-un amestec englezo-francez: „Costin Petresco, Professor of Arts Academy of Bucarest, Roumanie”, după care urmează adresa sa newyorkeză, semn că scrisoarea, deși nedată, a fost trimisă înaintea plecării din New York (cândva în intervalul 5-18 martie 1920).

Din păcate, oferta lui Costin Petrescu nu s-a fructificat. Motivul, cel puțin așa cum reiese dintr-o scrisoare de două pagini (Fig. 26), pe care William Henry Fox i-o adresează lui Costin Petrescu, la data de 17 martie 1920, pare să fi fost următorul: „M-am consultat cu președintele Consiliului Muzeului și nu prea vedem posibilitatea de a expune portretul lui Edwin Markham executat de dumneavoastră în timpul vieții d-lui Markham. Așa cum v-am spus, această regulă a fost stabilită de către Consiliul de Administrație și, după cum știți din proprie experiență, este foarte utilă din punctul de vedere al Muzeului. Dacă doriți și dacă nu intenționați să luați portretul cu dumneavoastră înapoi în Europa, sau dacă nu doriți să i-l lăsați d-lui Markham, aș fi dispus să îl depozitez aici, la muzeu. În cazul în care planul dumneavoastră cu expoziția s-ar materializa, aș propune ca acest tablou să fie expus alături de celelalte. Ar fi bine, totuși, să-mi lăsați dispoziții precise despre ce doriți să fac cu acest tablou în cazul în care expoziția nu va avea loc.”⁵¹

Scrisoarea în original, cu antetul Brooklyn Museum, dactilografiată și purtând semnătura olografă a lui Fox, se află în Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu” și are a doua pagină deteriorată, dar copia documentului, perfect conservată la Brooklyn Museum Archives, face posibilă lectura ei fără dificultăți. Prezența originalului în arhiva de la București dovedește că scrisoarea i-a parvenit artistului român, deși a fost scrisă doar cu o zi înaintea plecării lui din New York. Din timpul perioadei petrecute de Costin Petrescu la New York, acest document este și ultimul cronologic, dintre cele din arhivele consultate, care menționează portretul lui Markham, a cărui soartă rămâne neelucidată.

Motivul invocat de directorul muzeului, acea regulă impusă de Consiliul de Administrație, poate fi considerată și o formulă de refuz politicos.

În schimb, această scrisoare a lui Fox aduce în discuție tema proiectului lui Costin Petrescu de a organiza o expoziție reprezentativă de artă românească în SUA, fiind un răspuns la o propunere a artistului din 11 martie 1920.

Cercetarea arhivelor de la Horrmann Library din cadrul Wagner College, unde Virgil Markham, fiul poetului, a fost pentru o vreme șeful departamentului de engleză⁵², colegiu aflat în Staten Island, NY – suburbie insulară a New York-ului, unde familia Markham a locuit o perioadă îndelungată –, a relevat noi informații privitoare la destinul portretului în cauză, după încheierea călătoriei pictorului român la New York. Printre acestea, menționez o scrisoare adresată de Edwin Markham lui Costin Petrescu, din data de 22 octombrie 1925 (Fig. 27): „Dragă Costin Petrescu (...), a fost un gest de delicatețe și generozitate să dedicați o parte din scurtul dumneavoastră timp petrecut la New York pictării portretului meu. Și încă ce portret! Un portret animat de lumină și dinamism, care atrage privirile tuturor celor care intră în camera unde este expus și care persistă în memorie pentru mult timp. Iar acum l-ați mandatat pe bunul meu prieten, profesorul Leon Feraru, să-mi ofere acest portret; *iată-l acum în mijlocul bibliotecii mele, alături de poeți, filosofi, oameni de știință, istorici și visători. Aici va rămâne expus în toată splendoarea lui până când eu voi trece în următoarea încăpăre a tainei, iar fiul meu, Virgil, îmi va lua locul. El îl va dona, împreună cu o colecție din volumele mele, unei mari biblioteci publice.* Mulțumirile mele zboară peste mări ca să vă salute și să vă încununeze în romantica dumneavoastră Românie. Fie ca bucuria să vă însoțească și Muza să vă apere mereu!”⁵³ (subl. m, E.A.)

⁵⁰ Scrisoarea lui Costin Petrescu către directorului Brooklyn Museum, William Henry Fox (f.d, martie 1920?). BMA. (trad. m., E.A.)

⁵¹ Scrisoarea lui William Henry Fox către Costin Petrescu (17 martie 1920). Originalul se află în ACMCPB, iar o copie dactilo se găsește în BMA. (trad. m., E.A.)

⁵² V. Well Known Authors Will Discuss Writing Next Week at College, în “Chronicle Express”, 10 febr. 1949, p. 9.

⁵³ Scrisoare adresată de Edwin Markham lui Costin Petrescu, din data de 22 octombrie 1925, document păstrat atât în copie dactilo (Fig. 27A), cât și sub forma unui manuscris de două pagini (Fig.27B), redactat după dictare de soția poetului (trad. m., E.A.). EMAHLWC.

THE BROOKLYN MUSEUM OF ARTS AND SCIENCES
THE BROOKLYN MUSEUM
Eastern Parkway, Brooklyn, N. Y.
Telephone Prospect 300

OFFICE OF THE DIRECTOR

March 17, 1920

Mr. Costin-Petresco,
42 West 46th Street
New York City

My dear Mr. Petresco:

I have your letter of March 11. Your proposal to send a collection of Roumanian art to this country, made up of three distinct classes, is so important that I am obliged to take more time to consider it and to consult with my Museum Committee, before coming to a decision.

If you will send me your home address you may look for a letter from me at an early date I trust. I am obliged also to take into consideration the other engagements that I have already made for the coming season, and I always consult my Committee in such matters.

Would it be possible for you to send me photographs of the paintings of some of the artists whose work you propose to include in the exhibition? I should be very glad to have also some photographs of your own work to show to my Committee.

The conditions under which a tournee could be arranged for the Roumanian exhibition and other details which I might consider necessary, I will inform you of later in my letter.

I have consulted with the Chairman of the Museum Committee and we do not see how we can very well exhibit your portrait of Edward Markham during Mr. Markham's life time. As I told you, the rule was established by the Trustees and as you know from your

own experience it is a very useful one from the standpoint of the Museum. If you wish it so and do not intend to take the portrait back to Europe, or if you do not wish to leave it with Mr. Markham, I should be willing to store it here at the Museum. In the event of your plan for the Roumanian Exhibition being realized I propose that this painting might be exhibited with the others in the exhibition. It might be well, however, to leave me a direction as to its disposal if the Roumanian exhibition plan should not be carried out.

If I am not able to see you again before you sail, and I understand that the day of your departure is drawing near, I wish you a safe and pleasant voyage back to your country, and I hope I shall have the pleasure of seeing you and Madam Petresco again.

Sincerely yours,
W.H.F.
Director.

Mr. Costin-Petresco,
42 West 46th Street
New York City

March 17, 1920

My dear Mr. Petresco:

I have your letter of March 11. Your proposal to send a collection of Roumanian art to this country, made up of three distinct classes, is so important that I am obliged to take more time to consider it and to consult with my Museum Committee, before coming to a decision.

If you will send me your home address you may look for a letter from me at an early date I trust. I am obliged also to take into consideration the other engagements that I have already made for the coming season, and I always consult my Committee in such matters.

Would it be possible for you to send me photographs of the paintings of some of the artists whose work you propose to include in the exhibition. I should be very glad to have also some photographs of your own work to show to my Committee.

The conditions under which a tournee could be arranged for the Roumanian exhibition and other details which I might consider necessary, I will inform you of later in my letter.

I have consulted with the Chairman of the Museum Committee and we do not see how we can very well exhibit your portrait of Edward Markham during Mr. Markham's life time. As I told you, the rule was established by the Trustees and as you know from your

own experience it is a very useful one from the standpoint of the Museum. If you wish it so and do not intend to take the portrait back to Europe, or if you do not wish to leave it with Mr. Markham, I should be willing to store it here at the Museum. In the event of your plan for the Roumanian Exhibition being realized I propose that this painting might be exhibited with the others in the exhibition. It might be well, however, to leave me a direction as to its disposal if the Roumanian exhibition plan should not be carried out.

If I am not able to see you again before you sail, and I understand that the day of your departure is drawing near, I wish you a safe and pleasant voyage back to your own country, and I hope I shall have the pleasure of seeing you and Madam Petresco again.

Sincerely yours,
Director.

Fig. 26. Scrisoarea lui William Henry Fox către Costin Petrescu (17 martie 1920). Original în Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București, și copie dactilo în Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

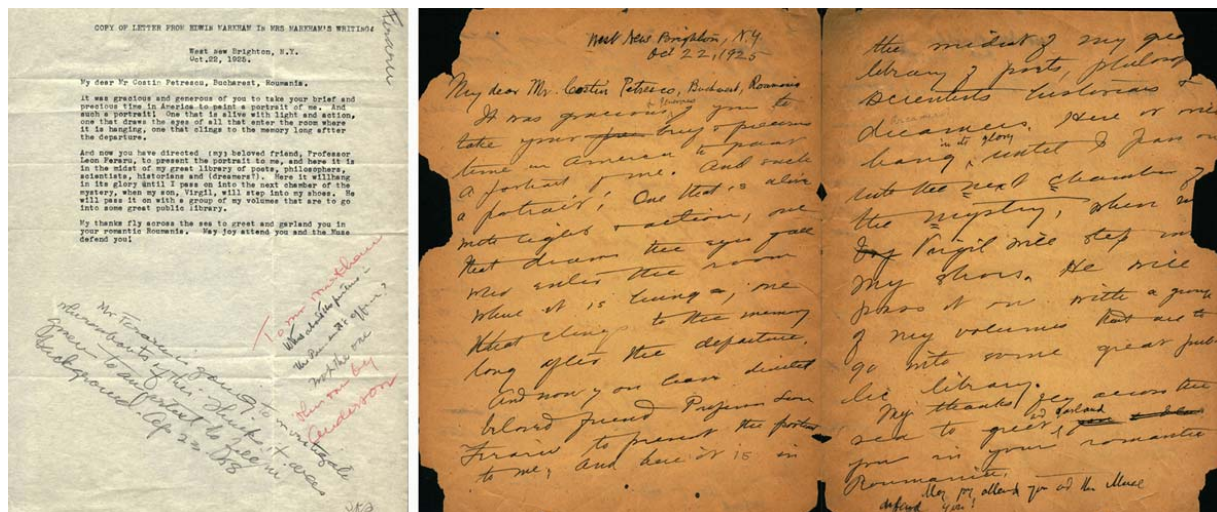


Fig. 27 (A, B). Scrisoarea lui Edwin Markham către Costin Petrescu (22 octombrie 1925), în copie dactilo (A) și sub forma unui manuscris de două pagini (B), redactat după dictare de soția poetului. Edwin Markham Archive, Horrman Library, Wagner College.

Această scrisoare probează că portretul lui Edwin Markham – după o perioadă în care nu se știe unde fusese expus sau depozitat – a fost oferit poetului de către pictor, prin amabilitatea lui Leon Feraru și a fost expus la loc de cinste în biblioteca familiei. Totodată, aflăm că poetul intenționa ca, după moartea sa, să îl lase moștenire fiului său, cu clauza de a-l dona unei mari biblioteci publice. Se poate specula că o posibilă bibliotecă ar fi fost prestigioasa New York Public Library, ceea ar fi fost în consens cu intenția declarată în articolul de ziar semnat de Peyton Boswell (v. Fig. 9).

Este de remarcat că scrisoarea – în versiune dactilo – conține o serie de adnotări ulterioare, pe care le datez 1958 (conform datei de la sfârșitul uneia dintre ele, 23 aprilie 1958) și care au fost făcute probabil de custodele de atunci al arhivei Markham de la Wagner College. Interesantă este adnotarea care menționează: „Dl. Feraru va investiga unde se află portretul. Crede că a fost dat unui artist pentru a-i picta fundalul”. Deducem de aici că, așa cum am formulat într-o ipoteză de lucru anterioară, portretul nu fusese terminat la momentul expunerii / depozitării inițiale și nici când i-a fost oferit poetului în 1925.

În acest sens, semnalez o fotografie alb-negru⁵⁴ din Wagner College Archive (Fig. 28), cu fosta sală a bibliotecii Horrman, în care apare un portret al lui Edwin Markham nefinalizat (rămas ca eboșă, cu fundalul neacoperit de culoare). Investigațiile la fața locului au dovedit că în prezent respectivul tablou nu se mai află la Wagner College.

În cazul în care s-a intervenit ulterior pe tabloul lui Costin Petrescu, prin completarea fundalului, este foarte posibil ca semnătura artistului să fi dispărut, ceea ce complică și mai mult o posibilă identificare.

În plus, în 1952, când s-a sărbătorit centenarul nașterii lui Edwin Markham, Wagner College a publicat un caiet-program, pe a cărui copertă a fost reprodus alb-negru un detaliu cu portretul poetului, ce pare decupat (în oglindă) din tabloul neterminat sus-menționat. Pe verso-ul copertei apare mențiunea: „Portretul poetului de pe copertă este un detaliu dintr-o pictură neterminată, care este expusă în biblioteca Markham. Autorul este necunoscut.”⁵⁵ (subl. m. E.A.) (Fig. 29).

Coroborând datele, se poate considera că în intervalul 1952-1958 respectivul tablou, dacă este cel care ne interesează, ar fi putut fi avansat unui alt pictor pentru completarea fundalului. O notă marginală nedatată menționează că un portret neterminat al poetului ar aparține artistului **Howard Chandler Christy**. Probabil că nota a fost ocazionată de o scrisoare a acestui artist din 1945, în care pomenea că ar fi autorul unui portret al poetului⁵⁶.

Cum se va vedea mai jos, soarta tabloului lui Costin Petrescu se împletește cu corespondența la cel mai înalt nivel în triumghiul Feraru-Markham-Regina Maria, dând încă o dată o semnificație iconică operei artistului. Poetul-bard american portretizat de pictorul român care realizase panteonul vizual al României Mari, Regina Maria, Leon Feraru, prin corespondența întreținută, oferă o imagine a modului în care marile spirite conlucrau, dezinteresat, la promovarea României în epocă.

⁵⁴ Fotografia este intitulată “Bookshelves in the Markham Library” și este accesibilă în format digital. Wagner College Digital Collections, <https://wagnercollections.omeka.net/items/show/18827> (accesat 26 septembrie 2018).

⁵⁵ Caiet-program cu ocazia centenarului nașterii lui Edwin Markham, 23 aprilie 1952. EMAHLWC. (trad. m., E.A.)

⁵⁶ Documente asociate dosarului cu caietul-program. EMAHLWC.



Fig. 28. Fotografie de epocă alb-negru cu fosta sală a bibliotecii Horrman / Edwin Markham Library, în care apare un portret al lui Edwin Markham nefinalizat: "Bookshelves in the Markham Library", Wagner College Digital Collections, <https://wagnercollections.omeka.net/items/show/18827> (accesat 26 septembrie 2018).

EDWIN MARKHAM

A
PROGRAM IN CELEBRATION
OF THE CENTENARY OF THE
BIRTH OF THE POET

APRIL 23, 1852
APRIL 23, 1952



WAGNER COLLEGE
STATEN ISLAND

Edwin Markham was born in Oregon City, Oregon, April 23, 1852. When five years of age, he moved to California with his mother and worked on her farm until he was eighteen when he entered normal school. After graduating from this school and a college he taught in California until the poem, "The Man with the Hoe," was published in 1899. Because of the fame which that poem brought him, he moved to New York devoting his time to writing and lecturing. He finally settled in Staten Island in 1901 where he died in 1940 leaving his famous library of 13,000 volumes to Wagner College. This library is now housed in the EDWIN MARKHAM MEMORIAL LIBRARY on the second floor of the Administration building.

The portrait of the Poet on the cover is from an unfinished painting which hangs in the Markham Library. The artist is unknown.

The cover lettering is by Miss Janice Miller, a student of the Art Department.

-2-

Fig. 29. Caiet-program cu ocazia centenarului nașterii lui Edwin Markham, 23 aprilie 1952. Edwin Markham Archive, Horrman Library, Wagner College.

[illegible]

139

american își exprimă admirația față de Regina Maria și de pictorul Costin Petrescu, rememorând episodul pictării portretului său la New York: „Cetăm și ne bucurăm cu toții aci de scrisorile zilnice ale Reginei Maria a României. Ele dovedesc că e o femeie cu vaste cunoștințe, care are concepția înțeleșului vieții. Eu o proclam cea mai înțeleaptă Regină din lume. *Mi-a făcut plăcere să scriu de curând distinsului pictor Costin Petrescu. Am încercat să-mi exprim gratitudinea pentru clipele consacrate mie cu prilejul vizitei lui în America, spre a fixa chipul meu pe pânză, și să-l fixeze atât de viu și de viguros, atât de plin de gândiri, ca și cum ar fi fost în căutarea ultimului secret din lume. I-am exprimat apoi bucuria mea de a primi darul lui. Știi că portretul are un loc de frunte în inima și în biblioteca mea; el privește cu mândrie pe toți cei cari vin să mă vadă...*”⁵⁷ (subl. ns, m.)

Constatăm că scrisoarea reprodusă în *Aurora* este aproape identică celei trimise de poetul american lui Costin Petrescu cu aproximativ o săptămână mai înainte, confirmând încă o dată că portretul se afla atunci în posesia poetului.

A doua zi după apariția articolului din „*Aurora*”, în 23 noiembrie 1925, Leon Feraru se grăbește să îi scrie lui Markham că scrisoarea sa publicată a fost citită de „mii de țărani români”, iar Regina Maria, prin intermediul doamnei sale de onoare, doamna Lahovary, „îi transmite mulțumiri, îi citește poemele cu entuziasm și este o mare admiratoare a sa”⁵⁸, sugerându-i să îi trimită reginei un volum cu dedicație (Fig. 31).

My address: Leon Feraru
c/o Dr. Cauffman
Str. POLONA 6
Bucharest, Roumania

November 23, 1925

Dear Edwin Markham,

Your beautiful letter, in which you mention the Queen and Costin Petrescu, was published in the *Aurora*, the official organ of the Peasant Party under the leadership of former Ministers Ion Mihalache and Dr. Nicholas Lupu; read by thousands of Roumanian men of the Hoe; admired by Her Majesty Queen Marie. Her Majesty's Lady-in-waiting, Mrs. Lahovary has just told me that the Queen thanks you for your kind thought, reads your poems with enthusiasm and admires you greatly.

Fig. 31. Scrisoarea lui Leon Feraru către Edwin Markham (23 noiembrie 1925). Edwin Markham Archive, Horrman Library, Wagner College.

West New Brighton, N. Y.
Jan. 3, 1926.

My dear Leon Feraru:

Your two letters---both joy-kindlers for the heart--- have dropped like sunbeams upon my table. It is good of you to tell me the glad news and to send me the clipping from the *Aurora*. I am happy to find that my homage to the Queen and my admiration for Costin Petrescu were made known to the Roumanians in this satisfactory manner. My thanks to you for your kind offices in this important event.

In compliance with your request I have sent two volumes of my verse to Queen Marie, and one, Dr. Nicholas Lupu, which with an inscription. I have sent these three to you, hoping that at your convenience you will pass them on to their owners.

You are about to publish an Anthology of American Poetry. This is certainly good news. I am confident that you and Jon Fillet are well equipped for the translating of American poems. Mrs. Markham will do all she can to make your project known in this Country.

You wonder whether our poets will allow you to translate some of their characteristic pieces. I believe there will be no trouble on that head. I advise that you look through Jessie Rittenhouse's three anthologies of American verse--- also Louis Untermeyer's *Anthology of American Poetry*, and select the authors and poems you wish to use for your anthology. Then you could drop a note to each one of the poets, asking their permission to use the poem selected. If you don't happen to know the address of a poet, your letter can be sent in care of Mrs. Markham.

Fig. 32. Scrisoarea lui Edwin Markham către Leon Feraru (3 ianuarie 1926). Edwin Markham Archive, Horrman Library, Wagner College.

Edwin Markham îi răspunde lui Feraru pe 3 ianuarie 1926, mulțumindu-i pentru articolul decupat din „*Aurora*” și exprimându-și entuziasmul pentru faptul că omagiul adus de el Reginei Maria și pictorului Costin Petrescu a fost cunoscut de publicul larg din România⁵⁹ (Fig. 32).

⁵⁷ Edwin Markham. *Marele poet american despre Regina Maria. Din operele lui Markham*, în „*Aurora*”, An V, nr. 1214, 22 noiembrie 1925, p. 1. Articolul reproduce, după scrisoarea lui Markham, poemul „Omul cu sapa” (p.1), respectiv textul „Plugarilor, iubiților mei prieteni” (p.2), preluate din „*Steaua Noastră și România Nouă*” (ianuarie 1920), în traducerea lui Leon Feraru. În plus, frontispiciul ziarului „*Aurora*” conține o casetă cu textul lui Markham despre România și America (cel reprodus, de asemenea, în „*Steaua Noastră...*”).

⁵⁸ Scrisoarea lui Leon Feraru către Edwin Markham, 23 noiembrie 1925. (trad. m., E.A.) EMAHLWC.

⁵⁹ Scrisoarea lui Edwin Markham către Leon Feraru, 3 ianuarie 1926. EMAHLWC.

Probabil ca o consecință a demersurilor lui Leon Feraru, Regina Maria îi trimite poetului american o carte poștală în engleză (Fig. 33) datată iulie 1926, prin care îi mulțumește pentru cele două volume de poeme trimise și, după câteva amabilități, îl anunță de intenția de a vizita curând „măreața Americă”⁶⁰, propunându-i o întâlnire.

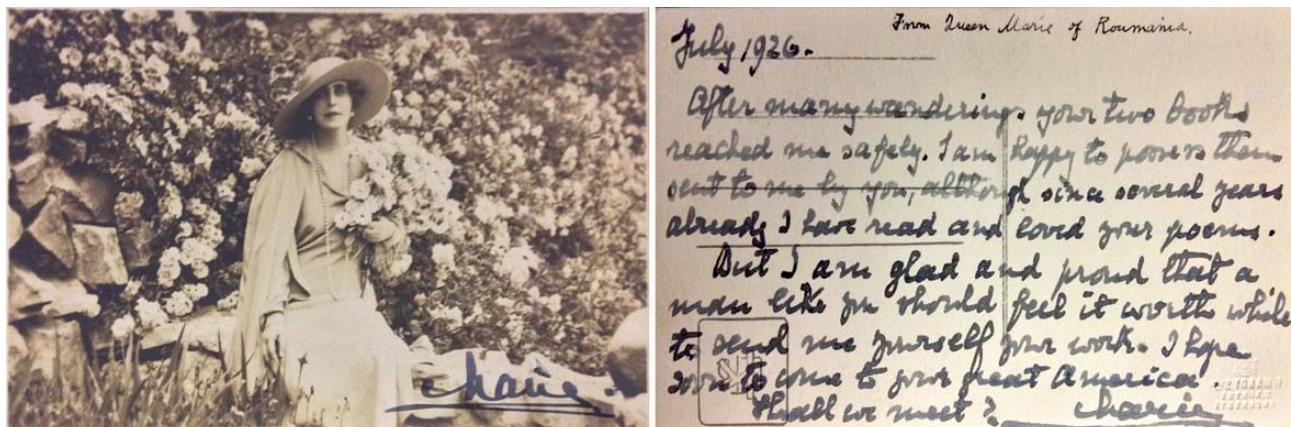


Fig. 33. Carte poștală trimisă de Regina Maria lui Edwin Markham, iulie 1926.
Edwin Markham Archive, Horrmann Library, Wagner College.

Soarta portretului lui Markham este acum necunoscută. Că își va fi purtând tainele în vreo colecție particulară din SUA, sau va fi fost depozitat și uitat prin vreun muzeu sau vreo bibliotecă publică din New York, el dublează cumva, simbolic, destinul bancnotelor proiectate și tipărite de pictorul român. Portretul însă a unit câteva personalități culturale și l-a așezat pe Costin Petrescu în compania intelectuală americană pe care o merita.

Tratative cu directorul Brooklyn Museum, William H. Fox. O expoziție de artă românească la New York?

Pe lângă realizarea noilor bancnote românești la American Bank Note Company, frecventarea evenimentelor artistice și mondene, conexiunile cu mediul artistic newyorkez și încercarea de a-și promova propriile creații, Costin Petrescu, aflat la New York, a dorit să inițieze și o amplă expoziție de artă românească în SUA, jucând rolul a ceea ce azi am numi „curator” și servind, astfel, dincolo de interesele personale, interesul național de valorizare a artei românești în spațiul nord-american, printr-o selecție reprezentativă de lucrări ale unui însemnat număr de artiști români.

Această tentativă este reflectată prin corespondența între Costin Petrescu, pe de o parte, și reprezentanții Brooklyn Museum din New York, directorul William Henry Fox și curatorul Stewart Culin, dar și critici de artă și galeriști americani, pe de altă parte. Inițiat de Costin Petrescu în timpul șederii sale la New York, proiectul expoziției de artă românească va genera un schimb de idei și o mobilizare de forțe care vor continua și după întoarcerea artistului în țară.

Deși, în cele din urmă, expoziția, din păcate, nu s-a realizat, este interesant de văzut care erau conceptul expozițional și selecția artiștilor, în viziunea lui Costin Petrescu.

Propunerea artistului, după cum am menționat mai sus, a fost înaintată lui William Henry Fox printr-o scrisoare din 11 martie 1920, așadar cu numai o săptămână înainte de a părăsi SUA, și era firesc ca tratativele să se poarte mai departe de la distanță. Și acest document (Fig. 34) cunoaște două versiuni: cea finală, trimisă lui Fox și păstrată în Arhivele Brooklyn Museum, și un fel de „ciornă” sau „copie de mână” – probabil în ideea de a avea propriul exemplar –, aflată în Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”. Ambele sunt olografe, redactate în franceză, pe patru pagini, și comportă minime diferențe. În schimb, versiunea finală prezintă, în plus, o listă alfabetică, tot de patru pagini, a artiștilor propuși, grupați ca pictori și sculptori – majoritatea pe atunci în viață, dar și câțiva decedați (caz în care mențiunea se face după nume, în paranteze).

⁶⁰ Carte poștală trimisă de Regina Maria lui Edwin Markham, iulie 1926. EMAHLWC.

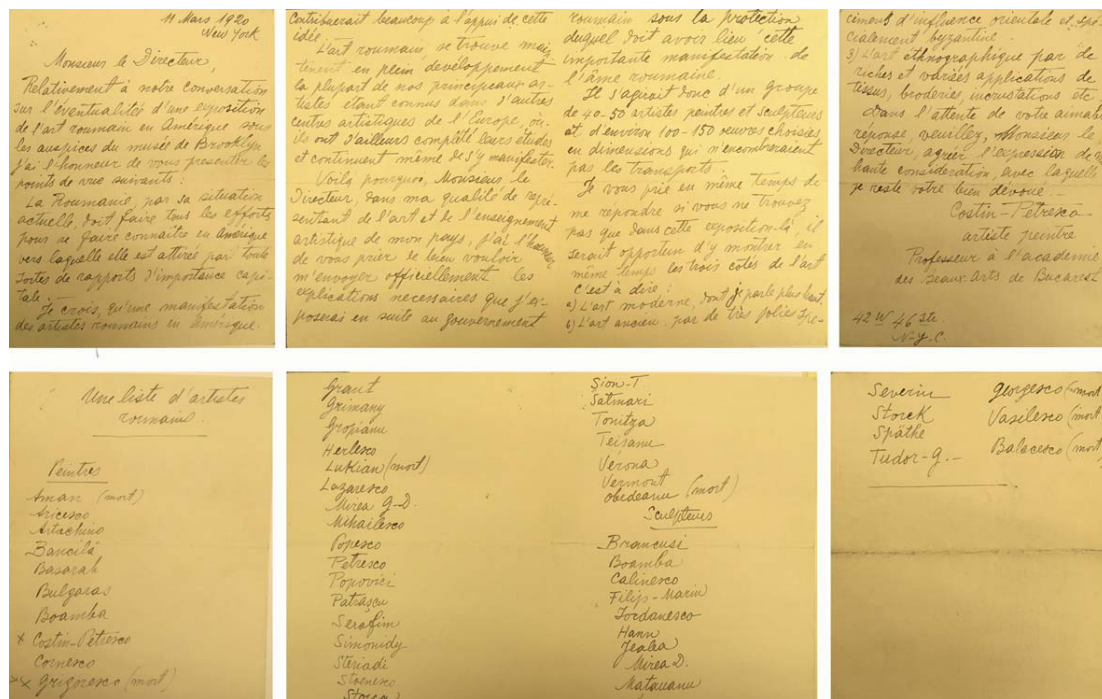


Fig. 34. Scrisoarea lui Costin Petrescu către directorul Brooklyn Museum, William Henry Fox (11 martie 1920), original. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

Costin Petrescu își formulează propunerea în următorii termeni: „Domnule Director, Referitor la discuția noastră despre eventualitatea unei expoziții de artă românească în America sub auspiciile Muzeului Brooklyn, am onoarea de a vă prezenta următoarele puncte de vedere: România, prin situația sa actuală, trebuie să facă toate eforturile pentru a se face cunoscută în America, față de care este atrasă prin tot felul de raporturi de importanță capitală. Cred că o manifestare a artiștilor români în America ar contribui în mare măsură la întărirea acestei idei. Arta românească se află în prezent în plină dezvoltare, majoritatea principalilor noștri artiști fiind cunoscuți în alte centre artistice ale Europei, unde, de altfel, și-au terminat studiile și continuă chiar să se manifeste. Iată de ce, Domnule Director, în calitatea mea de reprezentant al artei și al învățământului artistic din țara mea, am onoarea de a vă ruga să binevoiți a-mi trimite în mod oficial detaliile necesare, pe care să le prezint mai departe guvernului român, sub a cărui egidă trebuie să aibă loc această importantă manifestare a sufletului românesc. Ar fi vorba, așadar, de un grup de 40-50 de artiști pictori și sculptori și de cca 100-150 de lucrări, ale căror dimensiuni vor fi alese astfel încât să nu îngreuneze transportul. Vă rog totodată să-mi spuneți dacă nu ați considera oportun ca în această expoziție să fie arătate cele trei fațete ale artei, adică: a) Arta modernă, despre care am menționat mai sus; b) Arta veche, prin rafinate mostre de influență orientală și mai ales bizantină; c) Arta etnografică, prin bogate și variate exemplare de țesături, broderii, incrustații etc. (...)”⁶¹

Costin Petrescu, care se semnează, „Pictor, Profesor la Academia de Arte Frumoase din București” viza, așadar, o expoziție de anvergură, organizată la nivel inter-instituțional, prin Brooklyn Museum, pentru partea americană, și prin Guvern, pentru partea română.

În acest sens, proiectul expoziției se înscria într-o direcție mai amplă a propagandei românești în SUA, atât la nivel diplomatic, politic, cât și artistic. Nu întâmplător, în dosarul „expoziției românești” de la Brooklyn Museum Archives se află și un exemplar – unul dintre puținele care se mai păstrează – din broșura „The Society of Friends of Roumania. Certificate of Incorporation and By-Laws” („Societatea Prietenii României. Act de înființare și Statut”) (Fig. 35), prin care se consfințea fondarea, la 13 septembrie 1920, a respectivei societăți, sub „augustul patronaj al Majestății Sale, Regina Maria a României” și prezidate de avocatul milionar american **William Nelson Cromwell** (1854-1948) – societate care va juca un rol important în pregătirea vizitei Reginei Maria, din 1926, în SUA și Canada⁶². Broșura îi fusese trimisă lui Fox, „la rugămintea profesorului Leon Feraru”, el însuși membru al conducerii executive a respectivei Societăți (în calitate de “Chairman Literary Committee” /

⁶¹ Scrisoarea lui Costin Petrescu către William Henry Fox (11 martie 1920). BMA. În versiunea „ciornei” din ACMCPB, apare, ca diferență, un număr mai mic, de „30-35 de artiști”. (trad. m., E.A.)

⁶² V. Adrian-Silvan Ionescu – *Regina Maria și America*, Noi Media Print, București, 2009.

„Președinte al Comisiei Literare”), de către Cromwell, împreună cu o scrisoare din 4 iunie 1921, purtând antetul societății (cu adresa 450 Madison Avenue, New York City) (Fig. 36).

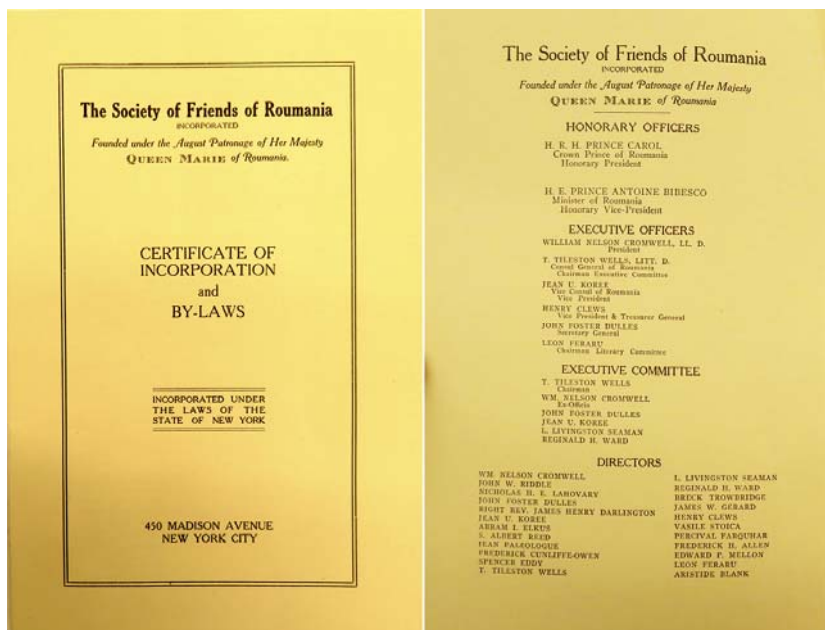


Fig. 35. Coperta broșurii „The Society of Friends of Roumania. Certificate of Incorporation and By-Laws” (1920). Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

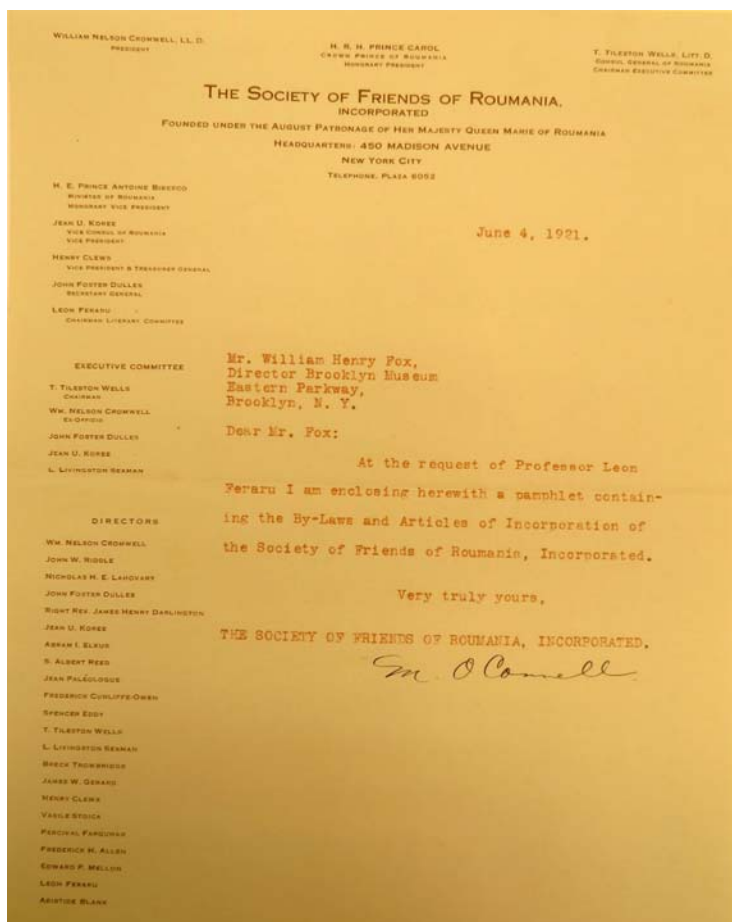


Fig. 36. Scrisoarea lui William Nelson Cromwell către William Henry Fox (4 iunie 1921), original. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

În aceeași direcție trebuie văzută și participarea cu succes de mai târziu a României la Expoziția Universală de la New York, în 1939-1940.

Se poate deduce că discuția inițială de la întâlnirea cu Fox se concentrase doar asupra artei românești moderne și contemporane, reprezentată prin pictură și sculptură, dar că, în propunerea scrisă, Petrescu „plusează”, în încercarea de a oferi o panoramă cât mai extinsă a artei românești, prin includerea obiectelor de artă veche și a celor populare.

Interesantă este și lista artiștilor propuși. Pentru pictură: „Aman (decedat), Aricescu, Artachino, Băncilă, Basarab, Bulgăraș, Boambă, Costin Petrescu, Cornescu, Grigorescu (decedat), Grant, Grimani, Gropeanu, Herlescu, Luchian (decedat), Lăzărescu, Mirea G.D., Mihăilescu, Popescu, Petrescu, Popovici, Petrașcu, Serafim, Simonidi, Steriadi, Stoenescu, Stoica, Sion-T., Szathmari, Tonitza, Teișanu, Verona, Vermont, Obedeau (decedat)”, iar pentru sculptură: „Brâncuși, Boambă, Călinescu, Filip-Marin, Iordănescu, Hann, Jalea, Mirea D., Mățăuanu, Severin, Storck, Späthe, Tudor-G., Georgescu (decedat), Vasilescu (decedat), Bălăcescu (decedat)”⁶³.

În mod inevitabil, un proiect de o asemenea amploare nu putea evita riscul eclectismului stilistic și conceptual, de unde alăturarea unor nume sonore – precum Brâncuși – cu unele mai puțin cunoscute – precum Mățăuanu⁶⁴ –, pentru a da doar un exemplu din lista de sculptori.

Este de presupus și că simpla enumerare de nume din liste – cu atât mai mult cu cât că artiștii sunt menționați, cu rare excepții, doar prin numele de familie – nu avea cum să fie relevantă pentru William Henry Fox. De altfel, pe listă doar două nume sunt marcate cu „x”, cel al lui Costin Petrescu, pe care îl cunoscuse, și cel al lui Grigorescu, despre care e posibil să fi auzit. Putem bănuși că Fox era familiarizat și cu arta lui Brâncuși, care expusese deja la New York, în mai multe rânduri, până la acea dată, și ținând cont de faptul că, mai târziu, în 1927, va fi unul dintre martorii care vor va pleda în favoarea sculptorului român, în celebrul proces „Brâncuși vs. Statele Unite”⁶⁵, care va schimba din temelii paradigma de înțelegere a artei moderne. Totuși Fox va afirma mai târziu, probabil șarjând, că nu auzise niciodată de vreunul dintre artiștii propuși de Petrescu (v. Fig. 41-42).

În aceste condiții, nu este de mirare că, în răspunsul său către Costin Petrescu (scrisoarea susmenționată din 17 martie 1920, v. Fig. 26), Fox se arată interesat, dar precaut: „Dragă Domnule Petrescu, (...) Propunerea dumneavoastră de a trimite o colecție de artă românească în țara noastră, constituită din trei categorii distincte de exponate, este atât de importantă încât mă văd obligat să îmi acord mai mult timp pentru a o examina și să mă consult cu Consiliul Muzeului, înainte de a lua o decizie. Dacă îmi trimiteți adresa dumneavoastră poștală de acasă [din România], veți primi o nouă scrisoare de la mine cât de curând posibil. Trebuie, de asemenea, să iau în calcul și celelalte angajamente pe care le-am făcut deja pentru viitorul sezon [expozițional] și de fiecare dată consult Consiliul pentru asemenea chestiuni.”

În continuarea scrisorii, Fox îi adresează lui Costin Petrescu o solicitare firească: „Ar fi posibil să îmi trimiteți fotografiile ale picturilor unora dintre artiștii pe care îi propuneți pentru a fi incluși în expoziție? Aș fi bucuros să primesc, de asemenea, și câteva fotografii ale propriilor dumneavoastră lucrări, pe care să le arăt Consiliului.”, după care aduce în discuție posibilitatea itinerării expoziției în SUA: „Condițiile în care ar putea fi organizat un turneu al expoziției românești, precum și alte detalii pe care le voi considera necesare, vi le voi trimite în viitoarea mea scrisoare.” În finalul scrisorii, îi urează drum-bun: „În cazul în care nu voi mai putea să vă revăd înainte de plecarea dumneavoastră cu vaporul – și înțeleg că ziua plecării se apropie –, vă doresc o călătorie plăcută înapoi în țara dumneavoastră și sper că voi avea plăcerea să vă revăd în curând, pe dumneavoastră și pe doamna Petrescu”⁶⁶.

După plecarea lui Costin Petrescu din New York, la 18 martie 1920, discuțiile pe tema expoziției românești în SUA au continuat, generând o semnificativă corespondență și o serie de acțiuni întreprinse de mai multe personaje implicate, în diverse direcții.

⁶³ În original, numele sunt grafiate în franceză, cu terminațiile „-esco” (în loc de „-escu”), sau „-any”, „-idy”, și, ca atare, fără diacritice. Am preferat grafia actuală în română, dar am păstrat ordinea din original, ultimul nume, pe ambele liste, nerespectând ordinea alfabetică (fiind probabil adăugat la revizuirea finală). În cazul numelui Boambă, care apare atât pe lista de pictori, cât și pe cea de sculptori, presupun că trebuie să fi fost o scăpare a lui Costin Petrescu, dacă este vorba de Horia Boambă, cunoscut ca sculptor.

⁶⁴ Dumitru Mățăuanu (1888-1929), studiază la Școala de Arte Frumoase din București, apoi, cu o bursă, la Paris cu Antonin Mercié și Ernest Dubois. Execută portrete, monumente de for public și sculptură funerară (în cimitirul Bellu). Cf. Ioana Vlasu (coord.) – *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*, Vol. II (Lit. H-Z), Ed. Academiei Române, București, 2012, p. 127, execută „sculptură adesea convențională, stereotipă”.

⁶⁵ Pentru depoziția martorului William Henry Fox, în calitate de director al Brooklyn Museum, în favoarea lui Brâncuși, a se vedea stenograma procesului în *Arta care învinge legea. Procesul Brâncuși în SUA* (trad. Petru Comarnescu, cuvânt înainte Traian Filip, postfață V.G. Paleolog), ed. a II-a, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 45-49. V. și *supra*, n. 46.

⁶⁶ Scrisoarea lui William Henry Fox către Costin Petrescu (17 martie 1920), loc.cit. (trad. m., E.A.)

La 12 mai 1920, W.H. Fox îi scrie doamnei Sutro (Fig. 37), cea care i-l prezentase pe Costin Petrescu, incluzând o copie a scrisorii pe care i-o trimisese pictorului în ajunul plecării (17 martie 1920), pentru a o pune în temă cu proiectul expoziției românești și demersurile lui: „Intenționez să aduc în discuție această chestiune în fața Asociației Directorilor de Muzee, la întâlnirea asociației, care va avea loc la Worcester, Mass.[achusetts], mâine și poimâine. Plec în această noapte. Dacă expoziția românească va fi privită favorabil de diverși directori, vă voi scrie din nou de îndată ce mă întorc”⁶⁷.

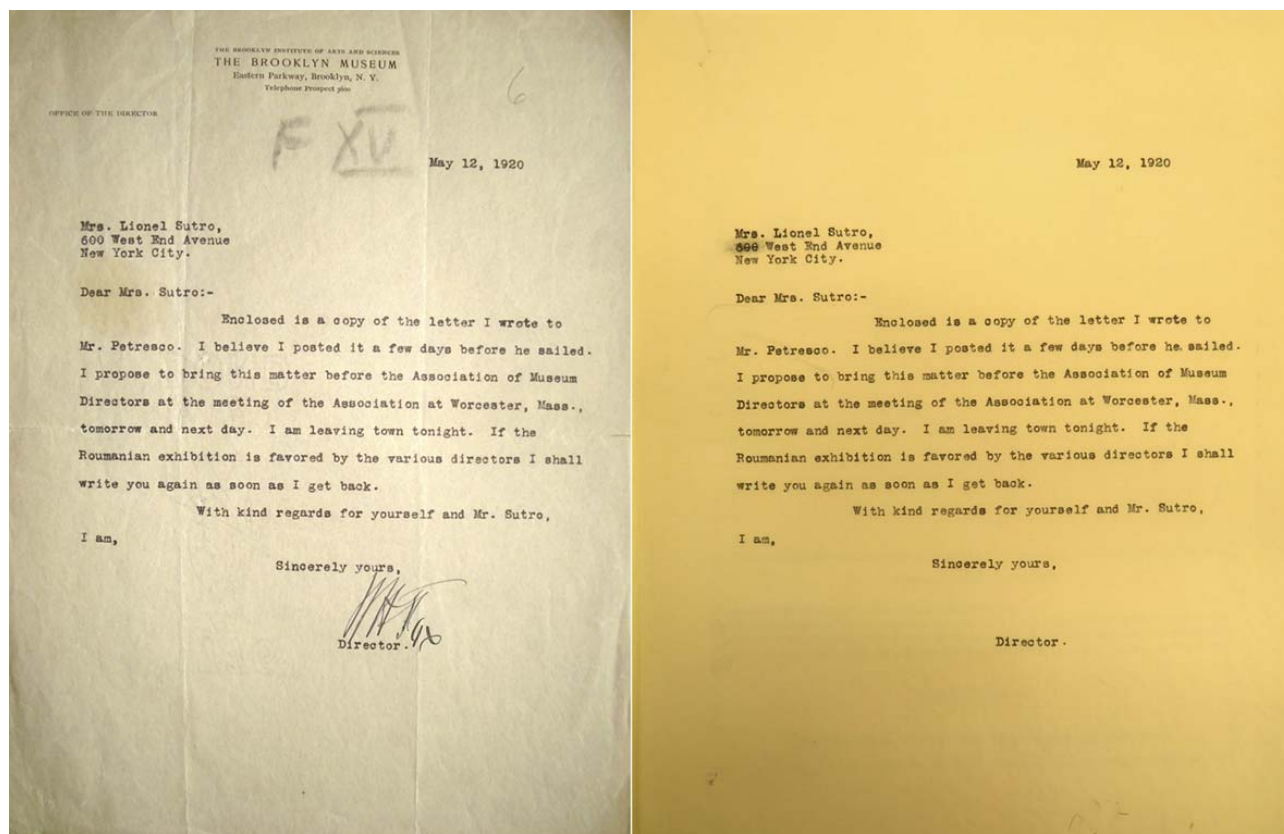


Fig. 37. Scrisoarea lui William Henry Fox către Florentine Sutro (12 mai 1920). Original în Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București, și copie dactilo în Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

W.H. Fox s-a ținut de cuvânt și, după cum îi spusese doamnei Sutro, la întâlnirea Asociației Directorilor de Muzee din Worcester, MA, l-a abordat pe unul dintre colegii și colaboratorii săi, **George L. Herdle**, directorul muzeului “The Memorial Art Gallery”⁶⁸ din Rochester, NY, considerând că acesta ar putea avea mai multe cunoștințe decât el despre arta românească, așa cum rezultă din schimbul de scrisori dintre cei doi (Fig. 38-40).

La 2 iunie 1920, Fox îi scrie lui Herdle, căruia îi transmisese deja scrisoarea cu propunerea lui Costin Petrescu și acum îi cerea avizul: „Vă amintiți probabil că pe când eram la Worcester v-am dat o scrisoare a artistului român Petrescu. Scrisoarea conținea o listă de artiști români, peste care urma să vă uitați. Ați putea, vă rog, să îmi furnizați orice informație aveți despre acești artiști? Vă rog, de asemenea, să aveți amabilitatea de a-mi returna acea scrisoare, astfel încât să pot formula un răspuns adecvat”⁶⁹.

Răspunsul lui Herdle nu se lasă mult așteptat. La 4 iunie 1920 acesta îi scrie lui Fox, returnându-i, cu acest prilej, scrisoarea lui Costin Petrescu: „Lista artiștilor (...), pe care ați avut amabilitatea să mi-o dați la

⁶⁷ Scrisoarea lui William Henry Fox către Florentine Sutro (12 mai 1920). Original în ACMCPB, copie dactilo în BMA. (trad. m., E.A.)

⁶⁸ The Memorial Art Gallery – muzeu de artă din Rochester, New York, fondat în 1913, ca parte a University of Rochester, în memoria lui James George Averell, nepotul industriașului și filantropistului american Hiram Sibley. George L. Herdle, care era și președinte al Rochester Art Club, a fost primul director al muzeului (până la decesul din 1922). Apud https://en.wikipedia.org/wiki/Memorial_Art_Gallery.

⁶⁹ Scrisoarea lui William Henry Fox către George L. Herdle (2 iunie 1920), copie dactilo. BMA. (trad. m., E.A.)

Worcester pentru a o compara cu notele mele despre arta românească, include un mare număr de artiști cu care nu sunt familiarizat. Puținii despre care am informații [e posibil ca el să fi marcat numele cu „x” pe scrisoarea lui Petrescu] și care se regăsesc pe lista propusă sunt conservatori sau mai degrabă au o tendință spre academism. După toate considerațiile, înclin să cred că ar putea fi o expoziție interesantă și, dacă nu sunt costuri prea mari, The Memorial Art Gallery se va alătura cu plăcere în circuitul expoziției (...)”⁷⁰.

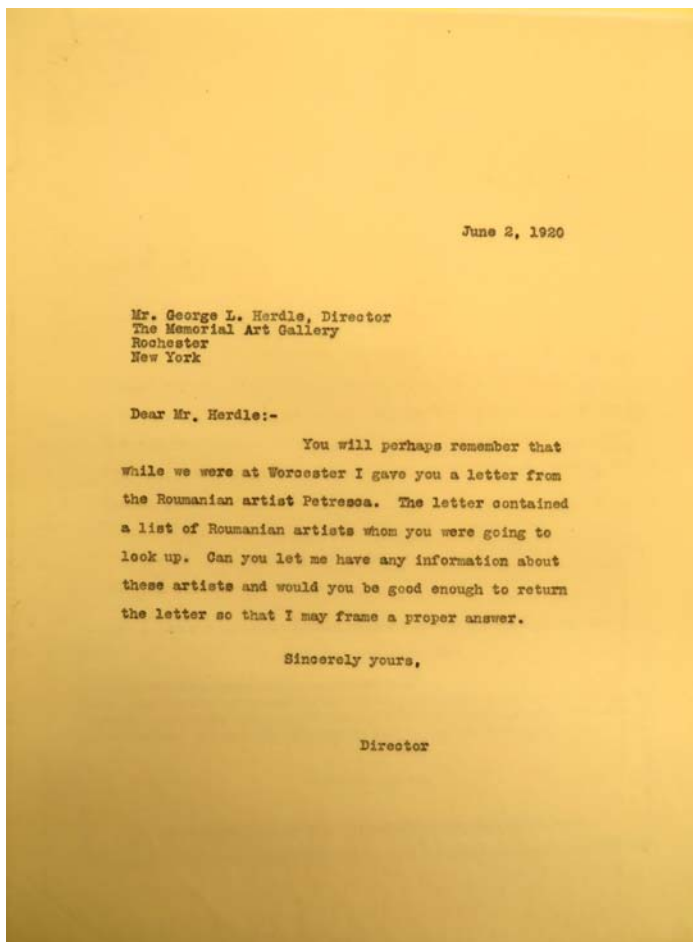


Fig. 38. Scrisoarea lui William Henry Fox către George L. Herdle (2 iunie 1920), copie dactilo. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

Replica lui Fox vine după numai câteva zile. La 7 iunie 1920 îi scrie lui Herdle, informându-l în principal asupra costurilor reduse, în ideea de a coopta muzeul său în posibilul itinerariu al expoziției: „Dacă decidem să găzduim expoziția românească, costurile vor fi foarte mici pentru noi, deoarece Petrescu mi-a spus când a fost aici că el crede că Guvernul României va acoperi costurile nu doar pentru transportul lucrărilor în SUA, ci și pentru transportul local și asigurarea lucrărilor pe toată perioada cât vor fi la noi în țară, dacă le-am putea expune în principalele muzee americane. Cu siguranță este o propunere tentantă, dacă lucrările în ansamblu merită. Îi voi scrie lui Petrescu să îmi dea mai multe detalii în această privință și, de asemenea, îl voi ruga pe Stewart Culin, care este plecat în Balcani în interesul Muzeului [Brooklyn], să examineze această chestiune la București (...)”⁷¹.

Este de reținut că, la acest moment, expoziția de artă românească propusă de Costin Petrescu era încă posibilă. În ciuda opiniei lui Herdle privind dominantă mai degrabă academistă a potențialei expoziții, aceasta era atractivă prin costurile reduse pe care le-ar fi suportat partea americană. După cum s-a văzut, directorul Brooklyn Museum, W.H. Fox, făcea încă demersuri în perspectiva expoziției.

Din acest punct, un rol important în evoluția tratativelor va fi jucat de curatorul Brooklyn Museum, Stewart Culin, cu care Fox a ținut o corespondență constantă pe timpul cât acesta s-a aflat în Europa pentru a face achiziții pentru muzeu. Se pare că Fox avea față de Culin o și mai mare deschidere, permițându-și să-i mărturisească foarte transparent gândurile sale.

⁷⁰ Scrisoarea lui George L. Herdle către William Henry Fox (4 iunie 1920), original. BMA. (*trad. m., E.A.*)

⁷¹ Scrisoarea lui William Henry Fox către George L. Herdle (7 iunie 1920), copie dactilo. BMA. (*trad. m., E.A.*)

Fig. 39. Scrisoarea lui George L. Herdle către William Henry Fox (4 iunie 1920), original. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

THE MEMORIAL ART GALLERY
ROCHESTER, NEW YORK

June 4, 1920.

Mr. William Fox, Director,
Brooklyn Museum of Art,
Brooklyn, New York,

My dear Mr. Fox:

The list of artists whose works comprise the Roumanian collection contemplated for exhibition in this country, which you kindly let me have at Worcester for comparison with my notes on Roumanian art, contains a good number of names with which I am not familiar. The few of which I have records and are on the submitted list, are conservative, or rather have a strong leaning toward the academic. On the whole I am inclined to believe that it will be an interesting exhibition, and, if the expense is not too great, this Gallery will gladly join the circuit. Please put us down too for the other propositions which are in your charge, viz., the Swiss National Exhibition and the Repene Collection. According to my notes the Repene collection is to come to us in December, and we shall reserve that date unless you advise us to the contrary.

Sincerely yours,

Geo. L. Herdle
Director.

June 7, 1920

Mr. George L. Herdle, Director
The Memorial Art Gallery
Rochester
New York

My dear Mr. Herdle:-

I have your letter of June 4, enclosing the letter from Petresco. If we decide to take the Roumanian exhibition the expense will be very little to us, because Petresco told me when he was here that he thought the Roumanian Government would pay, not only the cost of transportation to this country, but that if we would house the pictures in the leading American galleries, they would pay for the transportation and insurance also while they were in this country. Certainly it is an inviting proposition if the pictures are at all worth while.

I am writing to Petresco to ask him to let me know more about the matter and I am also asking Mr. Stewart Culin, who is going out to the Balkans for this Museum, to look into this matter in Bucaarest.

With reference to the Repin collection, I have already written you and I have no doubt you will have learned about that exhibition before this reaches you.

Sincerely yours,

Director

Fig. 40. Scrisoarea lui William Henry Fox către George L. Herdle (7 iunie 1920), copie dactilo. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

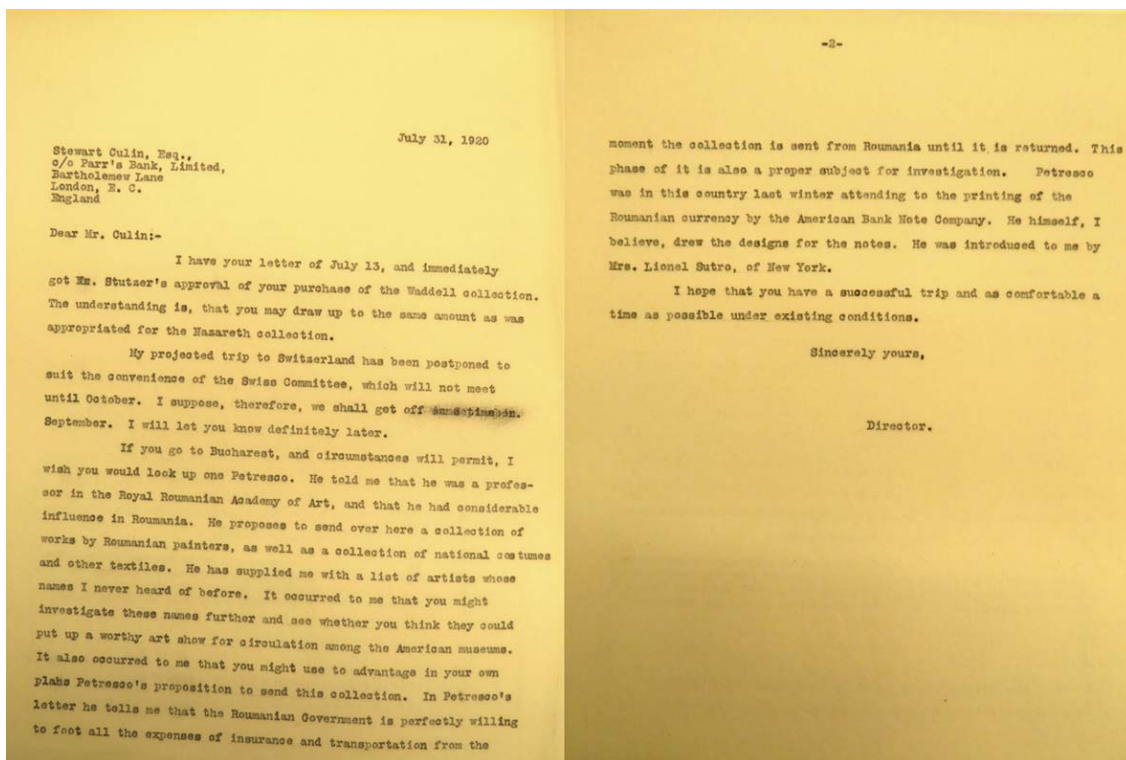


Fig. 41. Scrisoarea lui William Henry Fox către Stewart Culin (31 iulie 1920), copie dactilo. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

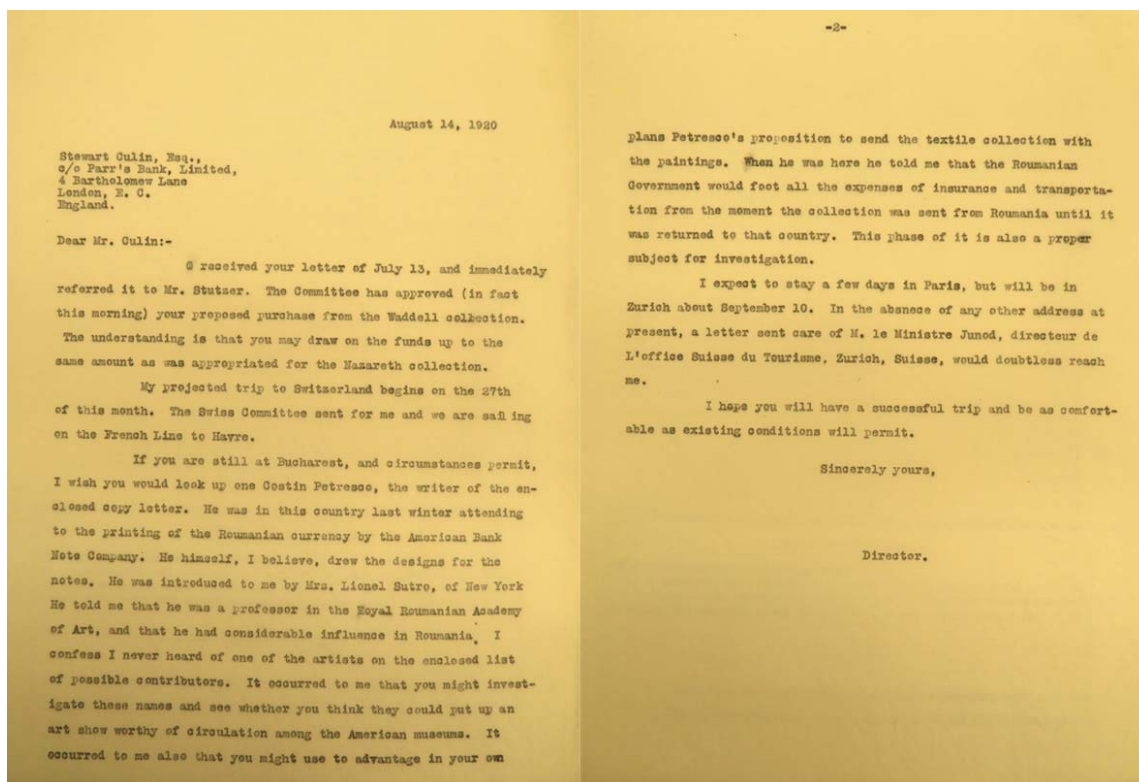


Fig. 42. Scrisoarea lui William Henry Fox către Stewart Culin (14 august 1920), copie dactilo. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).

Două scrisori adresate de Fox lui Culin, la interval de cca. două săptămâni – una la 31 iulie, cealaltă la 14 august 1920 – readuc în discuție tema expoziției de artă românească (Fig. 41-42). Cele două scrisori au un

conținut aproape identic – probabil din cauză că la prima Fox nu primise răspuns și își reiterează ideile în cea de-a doua, ceea ce indică într-un fel importanța pe care o acorda mesajului. Ambele scrisori sunt expediate lui Culin la aceeași adresă din Londra, deși, în mod ciudat, paragraful care în prima începe cu „Dacă vei merge la București...”, ceea ce pare logic, în a doua devine „Dacă te afli încă la București...”. Probabil Fox nu avea informații actualizate asupra deplasării lui Culin în Europa, dar miza pe faptul că scrisorile lui îi vor parveni cumva, fie și trimise la foste adrese. Odată cu trecerea timpului, imaginea lui Costin Petrescu pare să își fi estompat conturul în memoria lui Fox și să îi fi trezit anumite suspiciuni.

Acesta îi scrie lui Culin: „ (...) Dacă vei merge la București și vei avea ocazia, te rog să afli mai multe informații despre Costin Petrescu. El mi-a spus că este profesor la Academia Regală de Artă și că are o influență considerabilă în România. El a propus să fie trimisă aici o colecție de lucrări de pictori români, precum și una de costume naționale și alte tipuri de obiecte textile. Mi-a înaintat o listă de artiști despre care nu am auzit niciodată până acum. M-am gândit că ai putea să afli mai multe despre acești artiști și să vezi dacă, în opinia ta, merită să participe la o expoziție itinerantă în muzee americane. De asemenea, mi-a venit ideea că ai putea profita de propunerea lui Petrescu de a trimite colecția de obiecte textile odată cu picturile pentru propriile tale proiecte. Când a fost aici mi-a spus că Guvernul României e dispus să acopere toate costurile legate de asigurarea și transportul lucrărilor, din momentul în care colecția va fi trimisă din România și până când se va întoarce. De asemenea, cred că merită să investighezi și acest aspect”⁷².

Dând curs dispozițiilor directorului său, curatorul Stewart Culin, odată ajuns în România, în vara – toamna? 1920, chiar s-a întâlnit cu Costin Petrescu.

La 21 octombrie 1920, Culin, aflat la București, îi trimite lui Costin Petrescu o scrisoare (Fig. 43) redactată pe cinci pagini de carnet de notițe și cu o anumită notă de complicitate: „Sunteți, desigur, la curent cu sosirea mea aici la solicitarea d-lui William H. Fox, directorul Brooklyn Museum, cu scopul de a vedea imaginile [? în original, *pictures*; poate fi vorba fie de picturi, fie de fotografii ale lucrărilor] și obiectele textile românești pe care i le-ați menționat d-lui Fox în scrisoarea dumneavoastră și despre care ați spus că ar fi disponibile pentru o expoziție de artă românească în America. Am văzut imaginile [?] pe care ați avut amabilitatea să mi le arătați și la întoarcerea în America voi face un raport favorabil pentru dl. Fox. Înțelegeți, desigur, că tratez neoficial în numele d-lui Fox, care are putere de decizie deplină în această privință. Aș putea să-i menționez întâmplător că eu sunt de părere că este foarte important ca reprezentantul Guvernului României care va fi trimis în America să însoțească lucrările (...) să fie un artist român care a mai fost în America și care cunoaște foarte bine mediul american. Nu pot să îmi imaginez pe altcineva mai potrivit pentru acest rol decât dumneavoastră”⁷³.

Episodul întâlnirii cu Culin la București este relatat de Costin Petrescu în scrisoarea olografă, de șase pagini, redactată în franceză, pe care, probabil sub impulsul încurajării recente din partea curatorului american, i-o trimite lui Fox de la adresa sa din București (Str. N. Goleșcu 11), a doua zi, la 22 octombrie 1920, încă încrezător în șansa de organiza expoziția de artă românească în SUA (Fig. 44): „Am avut marea bucurie de a primi din partea dumneavoastră vizita D-lui Stewart Culin, sosit în țara mea în vederea expoziției pe care deja am plănuțit-o sub auspiciile Doamnei Sutro. După ce am plecat de la New York, a trebuit să rămân două luni la Paris pentru a supraveghea fabricarea sceptrului Regelui nostru, executat după proiectul meu, astfel încât am ajuns la București în plină vară și în toiul luptelor electorale, fiind nevoit să îmi amân toate activitățile pentru la toamnă. În fapt, Dl. Culin a sosit chiar în momentul demersurilor mele. Din păcate, galeriile noastre de artă nefiind încă recuperate după ocupația germană, și majoritatea artiștilor noștri fiind încă răspândiți fie în provincie, fie în străinătate, Dl. Culin nu a putut vedea decât o foarte mică parte din ceea ce putem colecționa. Am fost apoi împreună să ne întâlnim cu Ministrul Artelor, care nu numai că a promis tot sprijinul său pentru această importantă expoziție, dar o consideră ca pe o măreață manifestare națională și, pe baza raportului pe care mi l-a cerut, va interpela Consiliul de Miniștri și îi va convoca pe toți artiștii pentru a stabili un program definitiv. Numai că nu vom putea să fixăm data exactă a expedierii operelor de artă decât după ce le vom strânge pe toate și vom găsi o ocazie practică și sigură pentru transport. Voi avea, așadar, onoarea de a vă trimite în curând documentația completă, împreună cu câteva reproduceri ale lucrărilor. Din câte am înțeles de la Dl. Culin, unele dintre opere vor putea fi chiar vândute, mai ales cele de artă populară (țesături, broderii etc). Și acum, dragă Domnule Fox, mulțumindu-vă pentru bunele intenții pe care ni le-ați arătat cu atâta amabilitate, vom trece cu toții la treabă, susținuți de guvern și călăuziți de luminoasa dumneavoastră experiență, iar arta românească va face toate eforturile pentru a se artăta demnă și importantă. Considerând, așadar, bună-voința dumneavoastră și importanța

⁷² Scrisorile directorului Brooklyn Museum, William Henry Fox, către curatorul Stewart Culin (31 iulie 1920, respectiv 14 august 1920), cu conținut aproape identic, copii dactilo. BMA. (*trad. m., E.A.*)

⁷³ Scrisoarea lui Stewart Culin către Costin Petrescu (21 octombrie 1920). ACMCPB. (*trad. m., E.A.*)

neașteptată pe care ați binevoit să o acordați acestei chestiuni încă de la început, sper ca și de acum înainte ea să primească cea mai favorabilă atenție din partea dumneavoastră și că veți avea bună-voința de a-mi aduce la cunoștință deciziile dumneavoastră, pentru a-mi putea duce mai departe misiunea”⁷⁴.

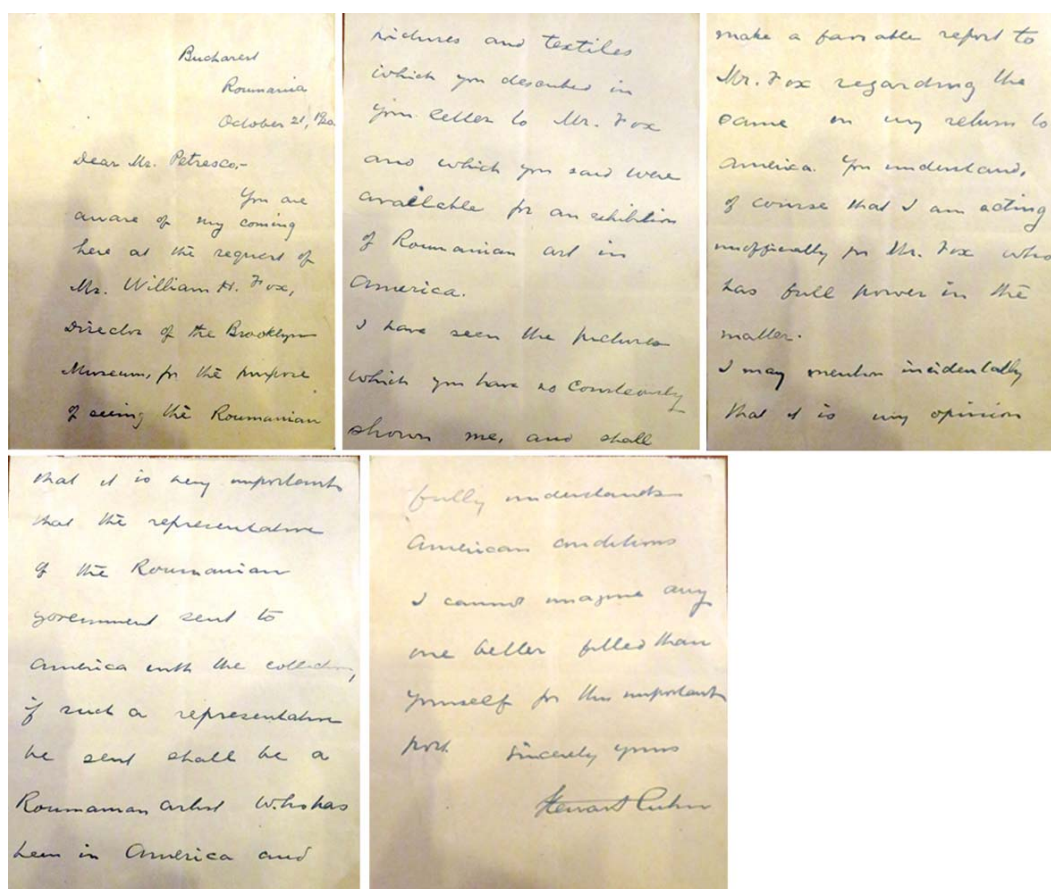


Fig. 43. Scrisoarea lui Stewart Culin către Costin Petrescu (21 octombrie 1920), original.
Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

În ciuda optimismului degajat de scrisoarea lui Costin Petrescu, marea expoziție de artă românească pe care o visa, în cele din urmă, nu s-a înfăptuit, din motive încă neclare. Poate chiar dificultățile despre care vorbea artistul în prima parte a scrisorii să fi fost printre factorii care au condus la acest deznodământ. Este posibil, de asemenea, să fi fost și din cauza instabilității politice de la acel moment din România, dar și a campaniei electorale din SUA (culminând cu alegerea președintelui republican Warren G. Harding, prin votul de la 2 noiembrie 1920, investitura având loc la 4 martie 1921). Poate că și eforturile și timpul lui Costin Petrescu vor fi fost canalizate apoi către ampla sa expoziție personală, pe care o va deschide la Ateneul Român (sălile A, B, C), la 16 noiembrie 1920, și în care va expune peste 100 de pânze, între care și unele pictate în SUA: „Foarte interesante d’asemeni sunt tipurile prinse de maestru în America de unde s’a întors: *Multru* și *Negresă*, *Un indian*, *O americană* au toți caracteristica rasei lor redată cu mână de maestru”⁷⁵. Drept compensație, peste timp, România avea să facă o figură strălucită prin componenta artistică a participării sale la Expoziția Universală de la New York din 1939-1940.

⁷⁴ Scrisoarea lui Costin Petrescu către directorul Brooklyn Museum, William Henry Fox (22 octombrie 1920), original. BMA. (trad. m., E.A.) În perioada în care se menționează vizita, Ministrul Cultelor și Artelor era Octavian Goga (iun. 1920 - dec. 1921).

⁷⁵ Fulmen [pseudonimul Ecaterinei I. Raicoviceanu] – *Un eveniment artistic. Expoziția pictorului Costin Petrescu*, în ziarul „Dimineața”, anul XVII, nr. 5138, 17 noiembrie 1920, p.6. Expoziția a fost anunțată, între altele, de jurnalistul care semnează cu pseudonimul „Binoclu”, la rubrica *Viața artistică (Expoziții)*, în ziarul „Adevărul”, anul XXXIII, nr. 11207, 12 octombrie 1920, p. 2: „În cursul lunii Noiembrie marele nostru pictor Costin Petrescu va deschide la Ateneu o expoziție de tablouri care va constitui un mare eveniment artistic din stagiunea asta.” Expoziția a beneficiat și de alte cronici favorabile, între care: N.V. – *Expoziția Maestrului COSTIN PETRESCU*, în ziarul „Curierul Artelor”, anul IV, nr. 11-14 (61-64), 15-31 decembrie 1920, p. 1, în care se menționează tablouri cu „tipurile americane”.

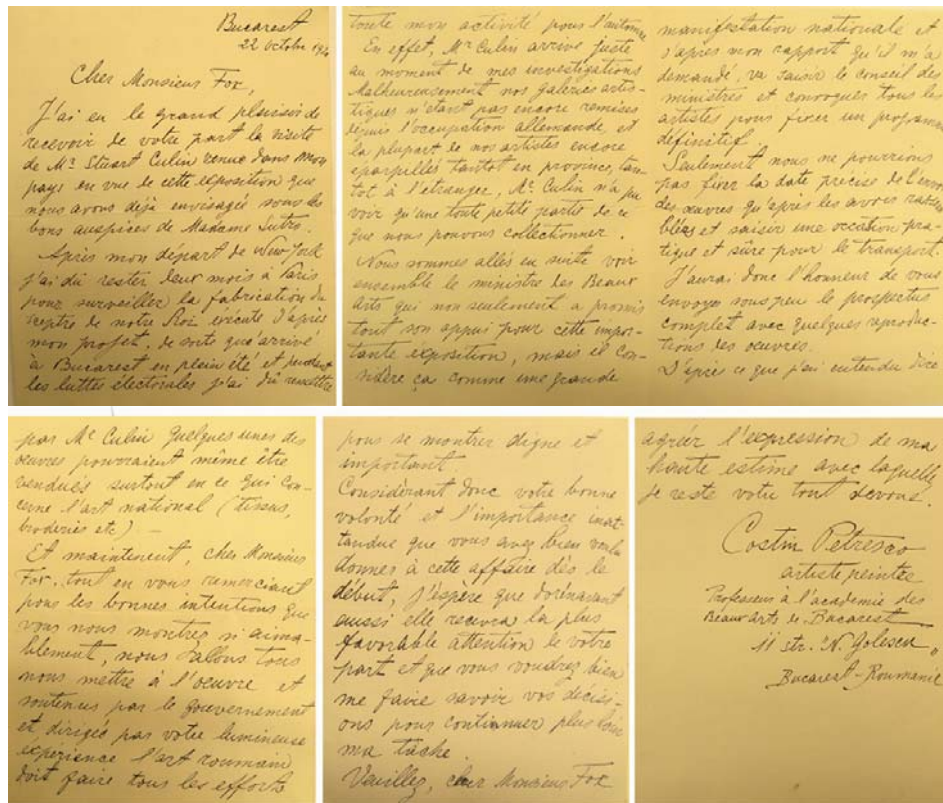


Fig. 44. Scrisoarea lui Costin Petrescu către directorul Brooklyn Museum, William Henry Fox (22 octombrie 1920), original. Brooklyn Museum Archives, Records of the Office of the Director (W.H. Fox, 1913-33), File #675, Exhibition: Roumanian Art (1920-1921).



Fig. 45. Ilustrații cu costume populare din "Erdely (Transylvania)", în articolul lui Stewart Culin – *Peasant Costumes and Textiles of Central and Eastern Europe*, în "Brooklyn Museum Quarterly", Volume VIII, July 1921, No. 3, p. 68, 72, 74, 76.

Cert este că Brooklyn Museum a organizat, în schimb, în mai 1921, o expoziție etnografică de textile, rod al călătoriei și achizițiilor făcute de Stewart Culin în Europa Centrală și de Est, după cum se poate vedea chiar în articolul său „Peasant Costumes and Textiles of Central and Eastern Europe”, ilustrat exclusiv cu costume populare din Transilvania (Fig. 45)⁷⁶, publicat în periodicul muzeului, „Brooklyn Museum Quarterly”, din acel an. Culin, entuziasmat de arta broderiei, scrie: „Materialele pe care le-am achiziționat ca urmare a recente mele călătorii în Europa de Est și care au fost expuse în muzeu în cursul lunii mai confirmă impresia mea inițială că o mulțime de obiecte prețioase, care în mare parte ne sunt necunoscute, se află încă acolo”⁷⁷.

În acest sens, se poate spune că, deși tentativa lui Costin Petrescu de a organiza expoziția de artă românească (cu cele trei secțiuni menționate mai sus) a eșuat, ea a stimulat probabil interesul american pentru arta Europei de Sud-Est, cel puțin în dimensiunea sa „exotică”, reflectată în arta populară / artefactele unei tradiții îndepărtate.

Concluzii

Pe lângă scopul oficial al călătoriei peste Ocean – crearea noilor bancnote ale României Mari –, demersurile lui Costin Petrescu la New York dovedesc angajamentul său în slujba patriei și a promovării artei românești în SUA, într-un context de efervescentă identitară. Asumându-și autoritatea de artist oficial, dar și de model pentru tinerele generații de pictori pe care îi forma, el nu a ezitat să contribuie la crearea unei rețele de relații culturale la cel mai înalt nivel. Vizita în SUA îl înfățișează simultan ca artist oficial, pictor interesat de a cunoaște și de a fi parte a mediului artistic newyorkez, promotor și curator al artei românești.

⁷⁶ Respectiv imaginile au fost identificate de istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu ca provenind din atelierul fotografului Theodor Glatz (1818-1971) din Sibiu.

⁷⁷ Stewart Culin, *Peasant Costumes and Textiles of Central and Eastern Europe*, în „Brooklyn Museum Quarterly”, Volume VIII, July 1921, No. 3, p. 75 (*trad. m. E.A.*). Expoziția a inclus piese de artă populară achiziționate de Culin în călătoria sa în Europa, provenind din Cehoslovacia, Ungaria, Austria, Serbia și România.

CÂTEVA OBSERVAȚII LEGATE DE *GROTTESCA* ÎN TEXTELE DE ARTĂ MANIERISTE

de CORINA TEACĂ

Abstract. This essay analyses *Grottesca* and the comments on it in the Italian art treatises of Cinquecento.

Keywords: Mannerism, grottesque, fantastic imitation.

În istoria artei, Manierismul constituie un subiect deopotrivă pasionant și controversat. Deloc întâmplător, cu epoca modernă – acomodată cu stilistica anticlasică – percepția asupra acestui capitol al istoriei artei se modifică. Max Dvořák, unul dintre autorii primelor studii asupra Manierismului, vedea în secolul al XVI-lea o „epocă plină de însuflețire” și semnala mutațiile fundamentale, cu consecințe profunde pentru întreaga epocă modernă.¹ Argumentele lui Max Dvořák se întemeiau pe evaluarea epocii în întregul ei, viziune ce îngloba atât artele vizuale cât și gândirea filozofică și științifică.² Teritoriul problematicei manieriste s-a lărgit prin investigații asupra literaturii, teatrului, muzicii, ori ale cabinetelor de curiozități, care se completează reciproc. Din vastitatea descurajantă a acestui teritoriu, studiul de față extrage pentru o analiză – în mod inevitabil, limitată – unul dintre elementele cheie ale iconografiei manieriste: *grottesca*.

„Vouă care în lume colindați doritori de a vedea minuni mari și uluitoare, veniți aici, unde sunt chipuri înfricoșătoare, elefanți, lei, balauri și zmei”. (fig.1) Aceasta este invitația pe care ducele Pier Francesco Orsini (c.1513-1583) o adresa contemporanilor și implicit posterității. Nu tuturor, ci amatorilor de spectaculos. Stăpânul domeniului de la Bomarzo, rămas în istorie sub numele de Vicino Orsini, comandase pentru splendida sa grădină monumentale sculpturi în piatră, a căror semnificație rămâne încă o temă deschisă. Parcul cu sculpturi de la Bomarzo³, proiectat – se crede – de arhitectul Pirro Ligorio, exprimă spiritul ludic al timpului, dar totodată evocă acea psihologie și acel gust artistic ce plăsmuise și colecționismul particular, esențialmente eclectic, al cabinetului de curiozități. Un tip de colecționism care asociază dimensiunea psihologică a timpului, cu gustul pentru bizarerie și cu satisfacția estetică produsă de obiectul de artă, reverberează într-una dintre scrierile majore ale modernismului decadent, *A rebours*⁴. Vorbind despre criza eului în context decadent, filozoful Nikolai Berdiaev (1874-1948) o lega de pierderea sensului realității: „aspectul teribil prezentat de decadentism, autentică sa tragedie, este pierderea sensului și conștienței realității, [tradusă prin] extremul său anti-realism. Decadentismul este reflectarea aspectului iluzoriu al ființei. [...] În experiențele decadente individul este dezinegrat în clipe fulgurante, impresii, condiții fragmentare, [care sfârșesc] cu pierderea centrului acelei persoane și a propriilor legături organice cu viața”⁵. Parcul de la Bomarzo, cu scenografia sa fantastică, în care își află locul teme iconografice importante (mitologice – *Hercule, Venus, Neptun, Nimfa, Sfincșii*; alegorice – *Pegasus*, mostre de arhitectură paseistă, ori imagini grotești), funcționase și el ca loc al pierderii de sine; proiectarea parcului succede unei întâmplări tragice din viața lui Vicino Orsini: moartea soției sale, Giulia Farnese. Unii istorici consideră că întregul parc fusese dedicat⁶ Giuliei Farnese, însă conexiunile semantice între piesele ansamblului nu sunt ușor de stabilit.

¹ Max Dvořák, *Scrieri despre artă*, București, 1983, cap. *Geneza artei baroce*, p. 450.

² *Ibidem*, p. 451-452.

³ Autorul sculpturilor nu este cunoscut.

⁴ J.-K. Huymans, *A rebours*, Ed. G. Charpentier et Cie, Paris, 1884 (prima ediție).

⁵ on-line: http://www.berdyaev.com/berdiaev/berd_lib/1907_138_4.html Nikolai Berdiaev, *Decadentism and Mystical Realism* eseu publicat în volumul Fr. Aleksander Men, *Russian Religious Philosophy*, translated by Fr. S. Janos, 2015.

⁶ John-Paul Stonard, *The Sacred Grove of Bomarzo*, on line:
http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/stonard_bomarzo.html

În mod cert, micul templu doric (*Tempietto*) a cărui decorație interioară etalează simbolurile caselor Farnese (crinul) și Orsini (roza), celebrează uniunea celor doi. Ca și alte decorative ce împodobesc parcul, s-a considerat că templul evocă o secvență din *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna⁷. Deși nu putem recompune în detaliu ambianța socială de la Bomarzo, ori subiectele meditațiilor lui Vicino Orsini în timp ce flana prin acest loc al monștrilor, nu putem ignora ideea rostului catarctic al traseelor din interiorul parcului, întărit de inscripția: „NUMAI PENTRU A-MI UȘURA SUFLETUL”. O formulare similară, legată însă de alte realități, întâlnim în plină modernitate, în scrierile lui Konrad Fiedler (1841-1895): „Singura cale care te poate duce să uiți de tine însuși în mod elevat este contemplarea operelor de artă”⁸.

Există în reprezentările de monștri un spectacolar fascinant de care epoca manieristă era conștientă: „noi cu bună știință privim imagini bine pictate reprezentând animale înfiorătoare, sau monștri oribili, cadavre, fără nicio strângere de inimă, dar privim cu neplăcere adevăratele fiare, monștri și cadavrele reale ca lucruri respinse de noi toți”⁹. Luke Morgan într-o lucrare recentă¹⁰, pune în paralel discursul medical și pe cel estetic pentru a evidenția caracterul grotescă și, invocând tratatul chirurgului francez Ambroise Paré¹¹, atrăgea atenția asupra atitudinii epocii față de „anormalitate, diformitate, monstruozitate și diferență”¹². Asemeni literaturii medicale, în tratatele manieriste grotesca, paradigma formei fantastice, este respinsă de o parte a autorilor în numele conformității cu modelul natural.

Un avatar al *Țestoasei gigantice* de la Bomarzo, al cărei sens a fost decodificat în relație cu mirajul Lumii Noi¹³, reîntră în scenă într-o secvență semnificativă a romanului lui Joris-Karl Huysmans, încărcată de înțelesuri pentru psihologia și experimentalismul pe care îl presupune actul de creație modern. Mai mult, obiectul procesului artistic evocă amestecul de regnuri pe care îl presupune grotesca. Imaginea exoticului animal solicită în ambele cazuri imaginația privitorului. „Această țestoasă era urmarea unei fantezii pe care o încercase des Esseintes înainte de a părăsi Parisul. Privind, într-o zi, un covor oriental cu reflexe, și urmărind strălucirea argintie care împeștrița lâna, galben aladin și violet prună, își spusese că ar fi bine să așeze pe acest covor ceva care să se miște și a cărui nuanță aurie să accentueze vioiciunea acestor tonuri. [...] O cumpărase, apoi o pusese pe covor și se așezase în fața ei contemplând-o îndelung și clipind din ochi.

Era limpede că culoarea ei neagră, nuanța crudă de siena reflectată de carapacea aceasta, murdărea reflexele covorului, fără să le învieze; lucirea dominantă a argintului nu se mai vedea acum, umilită de tonurile reci de zinc zgâriat de pe paginile acestui înveliș dur și tern. [...] Culorile nu erau de ajuns de șterse și de atenuate; trebuia să inverseze inițiativa, să amortizeze nuanțele, să le stingă prin contrastul cu un obiect strălucitor, care să șteargă totul în jurul lui, aruncându-și lumina aurie deasupra argintului palid. Abordată astfel, problema era mai ușor de rezolvat. Se hotărî, prin urmare, să pună să fie aurită carapacea țestoasei.

Adusă de la bijutierul care se ocupase de ea, țestoasa lumina ca un soare, scânteind pe covor și atenuându-i nuanțele cu iradierii de parapet vizigot, cu solzi așezați de un artist cu gusturi barbare.

Des Esseintes fu încântat la început de acest efect; apoi se gândi că această bijuterie gigantică era doar conturată, și că ar fi fost cu adevărat completă dacă ar fi încrustat-o cu pietre prețioase.

Alese dintr-o colecție japoneză un desen care reprezenta un roi de flori pornind în toate părțile de pe o tulpină subțire, îl duse la un bijutier, schiță un chenar care să închidă buchetul într-un cadru oval, și îi spuse bijutierului uluit că frunzele și petalele fiecărei flori trebuiau făcute din pietre prețioase și montate chiar pe carapacea animalului.”¹⁴ Am evocat acest lung fragment din romanul lui Huysmans¹⁵ pentru a sublinia că

⁷ Liane Lefaivre, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Recognizing the architectural body in the early Italian Renaissance*. Cambridge, Massachusetts, 1997.

⁸ Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, 2 vol, München, 1913, 1914, apud Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la sfârșit de veac*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 21.

⁹ Gregorio Comanini, *Il Figino overo del fine della pittura, Ove, quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletto, il pittore overo il poeta*. Mantova, 1591, în Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 3 vol., 1960-1962, vol III, 1962, p. 271.

¹⁰ Luke Morgan, *The Monster in the Garden, The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape Design*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2016.

¹¹ *Des animaux et de l'excellence de l'homme, Des monstres et prodiges et le Discours de la licorne*, 1573

¹² Luke Morgan, *op. cit.*, p. 80.

¹³ Horst Bredekamp, Wolfram Janzer, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo: ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms, 1985 semnalat de Luke Morgan în cartea sa despre grotescă.

¹⁴ Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, Ed. Univers, București, 2008, p. 33-34.

¹⁵ Gustul lui Huysmans pentru forma hibridă datorează mult întâlnirii cu arta lui Odilon Redon (1840-1916). În textele sale critice J.-K. Huysmans comentează opera acestuia în termeni ce țin de sfera irealului: viziune, coșmar, fantastic, bizar, creaturi ale demenței, etc., deloc întâmplător fiind știut că sursele acestui imaginar sunt Goya, Baudelaire și E.A. Poe. Înclinația lui Redon către

decadentismul, asemeni Manierismului, conține o componentă ludic estetică cu funcție paliativă. John Shearman considerase Bomarzo din perspectiva funcției spectaculare, punctând efectul vizual și psihologic al acestor piese ciudate asupra privitorului¹⁶.

Descoperirea picturii din palatul lui Nero, *Domus aurea*, în 1480 a constituit la acea vreme o revelație artistică ce a relansat grotesca. Între Antichitate și Renaștere, sculptura romanică practicasă și ea diferite formule combinatorii, dar Manierismul dă o altă greutate acelor elemente ce până atunci avuseseră o funcție esențialmente decorativă. Schimbarea de accent nu trece neobservată. Comentariile contemporanilor, favorabile sau critice, conduc la reflecții mai adânci privitoare la: capacitatea imaginativă; rolul reperului natural în creația artistică; tipuri de procedură în construcția imaginii fantastice.

Încă de la primele studii dedicate artei manieriste, istoricii au remarcat faptul că, în epocă, natura nu este un reper al contemplării pasive. Dacă Renașterea făcea din natural criteriul și elementul de control al măiestriei, pentru manierism reprezentarea fidelă se reduce adesea la rigoarea unui exercițiu de atelier; în practică, lumea înconjurătoare devine o sursă de inspirație cu potențial infinit, supusă gândului creator. Toate câștigurile Renașterii din sfera reprezentării servesc în continuare ideea de *imitație*, înțeleasă însă într-un sens lărgit.

Dincolo de libertatea cu care este interpretat modelul natural, autorii de tratate admit faptul că nu doar ceea ce vedem ne inspiră, și discută atât problema legitimității unei arte care nu are corespondent în natură, cât și modalitățile de construcție a formei fantastice. „Două feluri de imitație ziceam că se găsesc: icastică și fantastică; și icastica este imitația lucrurilor ce există în natură, iar cea fantastică [este] a lucrurilor care iau naștere numai în intelectul celui care imită”¹⁷. Achille Bonito Oliva, preluând formulările lui Robert Musil, afirmă că celor două moduri de raportare la model le corespunde un dualism psihologic¹⁸.

În dialogurile publicate la Camerino în 1564 dedicate de autor cardinalului Farnese, clericul Giovanni Andrea Gilio (?-1581), deloc binevoitor, acuza frivolul și gratuitatea anumitor forme de grotescă: „pictorii au imaginat la bazele coloanelor și pe bolți monștri pe care natura nu i-a putut crea [...] și alte capricii de acest fel, lipsite de regulă și de orice lege: și care toate țin de ornamentica picturală”¹⁹. Artistul-teoretician Vincenz(i)o Danti (1530-1576) nu se îndoiește că arta desenului, implicată în pictură, sculptură și arhitectură, „poate imita sau reprezenta toate lucrurile [...] nu doar lucrurile celeste și naturale, ci și pe cele artificiale, după bunul plac; și chiar mai mult, poate realiza noi piese hibride [nuovi composti] și lucruri care aproape că par găsite pe moment de arta însăși: cum sunt himerele, prin care se înțeleg toate acele lucruri făcute astfel încât nu sunt imitate după natură, ci, într-adevăr, bine compuse din părți diferite dintr-un lucru natural, alcătuiind un întreg nou, de sine stătător”²⁰. Grotesca uzează de întreg spectrul de forme al materiei vizuale pentru a crea o lume nouă, în prelungirea celeilalte.

Unele scrieri ating problema raportului operă-realitate; corespondența lui Benedetto Varchi (1503-1565) a scos la iveală o scrisoare a lui Agnolo Bronzino (1503-1572), în care acesta glosează pe tema datelor proprii ale limbajelor artistice. Bronzino discută contrastul vizual-tactil, răspunzând unor polemici existente în epocă legate de superioritatea unuia sau altuia dintre genurile artei. Distanța față de real este privită de unii contemporani ca mod de ierarhizare a artelor: „trebuind amândouă aceste arte să imite și să se asemeze cu natura, maestra lor, [întrucât] natura operează cu relief, astfel că [obiectul natural] se poate atinge cu mâna; iar așa cum pictura este doar obiect al vederii și nu al altor simțuri, sculptura, datorită faptului că este un obiect cu volumetrie, se aseamănă naturii, [se adresează] nu doar vederii, ci în plus, poate fi atinsă, și din acest motiv, fiind cunoscută prin mai multe simțuri, este mai atotcuprinzătoare și superioară”²¹. Bronzino argumentează că deși „ambele arte [pictura și sculptura] au ca scop imitarea naturii (si fanno per imitare la natura) [...], ele nu mai imită natura cu gândul de a descrie relief (non imitano più

studiul naturii, ca și fascinația pentru gravurile lui Francisco Goya, creaseră un bestiar fantastic unic, a cărui straniețe trece și în anumite portrete realizate în anii 1880. A se vedea J.-K. Huysmans, *L'art moderne*, Paris, 1902 (ediția a treia; prima ediție a fost publicată 1883), *Appendice*, p. 298 și următoarele.

¹⁶ John Shearman, *Mannerism*, Penguin Books, London, 1969, p. 125.

¹⁷ Gregorio Comanini, *op. cit.*, p. 274.

¹⁸ A se vedea Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 2 vol. (1930, 1933) apud Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Milano, 1976, p. 9: „Imaginile se împart în două grupuri opuse, primul grup derivă din [postura de] a fi înconjurat de evenimente, celălalt, din a le cuprinde... acesta [presupune] a fi în interiorul unui lucru și a privi în afară, senzația concavă și senzația convexă, existența în spațiu ca și existența obiectivă, pătrunderea și contemplarea, se repetă în atâtea antiteze ale experienței și în alte imagini lingvistice încât este îndreptățit să presupunem că la origine se află o foarte veche formă dualistă a experienței umane.”

¹⁹ Giovanni Andrea Gilio, *Degli errori dei pittori*, în Paola Barocchi (ed.) *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, 1961, p. 17.

²⁰ Vincenzio Danti, *Trattato delle perfette perfezioni*, în Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol I, 1960, p. 236.

²¹ Il Bronzino scrisoare adresată lui Benedetto Varchi. Publicată în Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol I, 1960, p. 64.

la natura per far di rilievo) ci dimpotrivă, îndepărtează relieful care era deja făcut de natură [...]; doar liniile ce circumscriu corpul la suprafață țin de arta însăși; [...] realizarea reliefului nu reprezintă scopul artei”²². Varchi consideră că atât pictura cât și sculptura sunt inferioare arhitecturii, artă care nu aparține sferei artelor imitative. În conferințele pe care le susține în 1547 la Accademia Fiorentina, Varchi propune o ierarhizare de tip aristotelic, ce subordonează cele două categorii arhitecturii motivându-și teza atât prin ideea de utilitate cât și prin faptul că forma arhitecturală este o expresie a intelectului și nu datorează nimic naturii²³.

Dubla posibilitate de a crea imagine prin raportarea la real sau la viziune este admisă, dar legitimitatea celei de-a doua nu este unanim acceptată. Imaginea fantastică concurează realitatea tot în temeiul unor legi. Imaginarul nu poate exista în absența regulii. Dacă în cazul imitației icaștice, regula este extrasă din modelul oferit de natură, în cealaltă situație obiectul creat simulează o structură organică, rezultatul fiind totuși un *altceva*. Suduri neașteptate de forme, dezmembrarea naturalului și recompunerea lui, se-nțămplă urmând un tipar simili-natural. Componentele noii forme trebuie să pară ca și cum „ar aparține unui corp identic, într-un moment anume; și adaptate în așa fel încât începutul să nu difere de mijloc, nici mijlocul de final, și fiind unite să răspundă toate proporțional”²⁴. Grottesca este admirată și contestată pornind de la ideea că se naște din *capacitatea creatoare individuală și din voința liberă*²⁵, aparent fără a oglindi naturalul. Ceea ce la unii autori reprezintă o calitate, la alții, aceeași componentă constiuie un motiv de respingere.

Regula are rolul de a ține în frâu o zonă cu posibilități imense. Dacă Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) vedea în însușirea regulilor artei un exercițiu obligatoriu, o etapă de neocolit a practicii artistice, Vincenzo Danti oprindu-se asupra unui aspect particular, cel al proporțiilor, ridică ordinea/regula la rangul de principiu universal: „Astfel, toate lucrurile care au fost create de Dumnezeu cel bun și mare și pe care natura continuă să le facă, nu numai că au fost create prin intermediul ordinii, dar tot prin ordine se și mențin. [...] nu există al scop al artelor [...] pictura, sculptura și arhitectura, decât transfigurarea, ca să zic așa, a lucrurilor naturale, imitând natura [...]. Prin intermediul ei [al ordinii] se obține proporția desăvârșită în cele trei creații, divină, naturală, umană; cea divină este perfecțiunea însăși, cele naturale și umane pot fi perfecte sau imperfecte; dar o perfecțiune mai mare [sic!] poate exista în operele de artă decât în cele naturale”²⁶.

Înțelesurile date de teoreticienii italieni noțiunii de frumos, implică și sensul de formă ca structură ordonată. Prin contrast, ceea ce contrazice ordinea naturală este – în termenii lui Paleotti – sinonim cu monstruosul: „Monștrii din natură sunt [...] acele corpuri care sunt împotriva ordinii naturii, fie corpuri umane, fie de animale respingătoare”²⁷.

Latura contextuală a fantasticului privește intruziunea unor elemente străine sursei. De asemenea, ea presupune interpretarea surselor și raportul imaginii cu acestea, fidelitatea față de model conferind valoare reprezentării. Între cele trei puncte pe acea axă a adevărului, pornind de la *vero*, – între *finto*/opera ca reprezentare mimetică și *favoloso*/exponentă a spiritului creativ – se insinuează zona *posibilului*, a *verosimilului* (ignorată de Comanini, însă menționată de Gilio) care nu contrazice sursa, ci cel mult poate relativiza sensul imaginii. Substratul narativ al scenelor, șirul de evenimente consemnate în legătură cu un anume personaj, trăsăturile fizice și psihologice sunt considerate reale. Comanini explică acest raport în oglindă folosind un exemplu din literatură: „Unde Virgiliu în personajul lui Enea, Ariosto în personajul lui Orlando și Tasso în cel al lui Goffredo vor fi poeți icaștici, ca autori ce reprezintă oameni care au existat cu adevărat; însă aceeași [autori] în personaje ca Acate, Rodomonte și Argante, întrucât au închipuit figuri care nu au existat, trebuie numiți poeți fantastici, și creatori de idoli, reprezentând lucruri care nu au originea în afara intelectului (*rappresentanti cose che non hanno l'essere fuor de la mente*)”²⁸. Realitatea genului istoric este o chestiune discutabilă pentru omul modern, însă pentru veacul al XVI-lea o sursă literară sau istorică cu o anume autoritate, este considerată o mărturie reală. Traducerea textului în limbaj vizual presupune absorbția nucleului de veridicitate pe care textul îl conține. „...întrucât pictorul de istorie nu e altceva decât

²² *Ibidem*, p. 66-67.

²³ Lionel Devlieger, *Deconstructing the Doctrine of Disegno*, în Alice Thomine-Berrada, Barry Bergdol, *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*. On line: <https://books.openedition.org/inha/1820?lang=en#ftn23>.

²⁴ Gilio, *op.cit.*, p. 89.

²⁵ Comanini afirmă că întregul proces creativ poate fi rezumat la aceasta: „imaginea și simulacrul ce își au originea în creativitatea umană și în fantezia și în intelectul său, prin mijlocirea voinței și a alegerii sale.” Comanini, p. 251.

²⁶ Vincenzo Danti, *op. cit.*, p. 220.

²⁷ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582; în Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte dell Cinquecento*, vol II, 1961, p. 419.

²⁸ Comanini, *op. cit.*, p. 256.

un traducător, ce trece istoria dintr-o limbă într-alta, schimbând pana cu penelul și scrierea cu pictura. Iar dacă această traducere nu este fidelă, se face vinovat și e demn de răs [...], cum spunea Horațiu”²⁹.

Demonicul și angelicul, aparțin în egală măsură realității ca și lumea senzorială. Tema este prezentă la comentatori precum Comanini sau Paleotti. Fragmente despre reprezentarea viciului, permit saltul din perimetrul vizibilului, însă hibridul are aici rolul de exponent al unei zone particulare a realului³⁰. Forma hibridă este utilizată pentru a descrie atât ființe ale cerului cât și ale haosului. Alterarea principiilor armoniei respectă o axă a spiritualității și purității: „...artistul [...] va da îngerilor cea mai perfectă proporție și frumusețe, care va fi mai puțin desăvârșită la guvernatorii sferelor, și mai puțin încă la sufletele despărțite de trup – deși Christos, când i se arată Magdalenei după înviere, trebuie să aibă proporții perfecte; în sfârșit, mult mai puțin desăvârșite vor fi corpurile de pe pământ, și cel mai puțin, acelea ale diavolilor din infern, după rangul lor”³¹. Avem astfel imaginea unei ierarhii spirituale definită prin proporție, o ierarhie consonantă cu imaginea celor trei tărâmurile ce marchează mentalul colectiv: cer-pământ-îad. Acest teritoriu împarte cu grottesca o anume libertate combinatorie. Ceea ce le diferențiază, pe de o parte, gratuitatea formală pe care o presupune grottesca; pe de alta, sensul moral-creștin al formei hibride. Amintim că în opinia lui Paleotti libertatea formală ca simptom al haosului este incompatibilă cu sensul iconografiei creștine și cu caracterul său pedagogic. „Dacă arta imită natura, atunci grottesca nu răspunde acestui principiu; dacă tablourile trebuie să servească drept carte analfabeților, ce altceva pot învăța prin ele, decât minciuni, gogoși, înșelăciuni și lucruri care nu sunt? Rolul picturii este acela de a fi de educativ iar acolo unde acest rol lipsește, este ca un cadavru [...] care nu numai că nu ajută, dar poate îngreuna mintea omului simplu cu o mie de erori. Dacă fiecare dintre defectele discutate în acest tratat, în diverse capitole, coboară foarte mult demnitatea acestei arte, care va fi soarta operei, unde toate laolaltă sau majoritatea elementelor coincid, putem numi astfel de tablouri dacă nu mincinoase, inepte, deșarte, imperfecte, neverosimile, disproporționate, obscure și extravagante?”³²

Exista o dubla posibilitate de exploatare a naturalului; prima dintre ele permite crearea impresiei de fantastic prin subiect sau gen. Cealaltă posibilitate se folosește de mobilitatea semantică a elementului real. Comanini descrie într-un mod foarte precis modul de construcție al grottescilor sub genericul căreia plasează și opera lui Giuseppe Arcimboldo (1526-1593); pictura compozită a acestuia concertează semnificația materialului vizual cu tema tabloului; aleatoriul și gratuitul sunt astfel dezactivate prin rigoarea cu care fiecare element este introdus în ansamblul picturii.

Descriind unul dintre portretele imaginative făcute de Arcimboldo regelui Spaniei, Comanini marchează faptul că alegerea pieselor ține de puterea lor de sugestie, de capacitatea de a se plia unui alt sens decât cel comun acceptat. „Fruntea conține toate aceste animale: o gazelă indiană, o capră, un câine, o căprioară, un cerb și o fiară mare. Ibexul, un animal născut în munții Tirolului, e pus la ceață, în compania rinocerului, a cătărului, maimuței, ursului și mistrețului. Deasupra frunții se află cămila, leul și calul. Și frumos este că animalele, cele cu coarne, alcătuiesc cu armele lor un fel de coroană regală [...]. Pentru a reprezenta fruntea omului, cu care [...] învinge durerea copleșitoare, și urâște adesea să își exprime iubirea, a îndepărtat vulpea, un animal foarte viclean, și a pus-o în mijlocul celorlalte animale. Pentru a descrie obrazul, locul rușinii, a vrut să-l aleagă pe elefant, despre care scrie Pliniu în cartea a opta a Istoriei Naturale [...]. Despre lup se spune că în niște fire de păr ale cozii posedă un fel de vâl care subjugă; [...]. Prin urmare, lupul a format ochiul [personajului], care are capacitatea de a păcăli inimile și [totodată] este instrument al văzului”³³. Fragmentele care compun figurile arcimboldiene aparțin unei iconografii secundare în Renaștere, fiind elemente care crează recuzita scenei istorice. Elementul real este aici transfigurat, sacrificat logicii narative. Paradoxal, segmentele de realitate cu ajutorul cărora își construiește personajele sau naturile moarte, fie că aparțin vegetalului, fie că țin de faună, etc. își pierd parțial identitatea. Ele recompun, într-un amestec de ironie, fantezie și symbolism, imagini cu funcție distinctă. Rezultatul palpabil al acelui proces mental descris de Comanini nu ține de notația spontană sub dicteul unei stări extatice, ci presupune un efort rațional de organizare a materialului vizual. Și totuși, în ciuda acestui control al imaginii, Comanini plasează pictura lui Arcimboldo sub semnul fantasticului. Fără a menționa numele lui Arcimboldo, Paleotti refuză tot

²⁹ Gilio, *op. cit.*, p. 28-29.

³⁰ Comanini, *op. cit.*, p. 274.

³¹ Gian Paolo Lomazzo, *Ideea templului picturii*, cap. XXVI: *Despre modul de a cunoaște și a alcătui proporțiile potrivit frumuseții*, în *Manierism, artă și teorie*, trad. indice și comentarii Oana Busuioceanu; prefată și texte introductive Victor Ieronim Stoichiță, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 191-192.

³² Gabrielle Paleotti, *op. cit.*, p. 443.

³³ Comanini, *op. cit.*, p. 267.

ceea ce iese din matca rigidă a artei imitative³⁴. Se pune întrebarea dacă concluziile privitoare la grottescă sunt valabile și în cazul picturii lui Arcimboldo, dat fiind că principiul fundamental al grottescării este forma gratuită. Și deși compoziția urmărește realizarea unui schelet organic, acest tip de formă nu pare a trece dincolo de decorativismul pur, nefiindu-i atașat nici un lest conceptual. Din colecția de vietăți și plante, de minerale și metale Arcimboldo înjghebează o figură sau o natură moartă. Prin urmare, ținta sa este să creeze un *altfel* de portret, o *altfel* de natură moartă, să depășească limitările genurilor și să stârnească uimirea și admirația, provocând privitorul la un joc al conexiunilor culturale. Conversia formală nu este așadar un scop în sine, ci un joc logic, extrem de elaborat. Realul deține un rol secundar, de pretext ce stimulează o funcție internă – imaginația. Ce pune în mișcare, ce activează această facultate a intelectului uman care se folosește de realitate într-un mod liber, fără crisparea pe care o presupune fidelitatea față de sursă? Textul lui Federico Zuccaro oferă un răspuns în acest sens: „Al doilea simț interior se numește imaginație și își are organul în a doua parte a capului nostru, lângă acela al simțului comun. El primește amintirile specii dobândite și formate de cele cinci simțuri exterioare, iar apoi cunoscute de simțul comun, precum și altele formate de acestea în cunoașterea și judecarea și compararea respectivelor specii, păstrându-le întocmai ca și cămara domnească în care se închid lucrurile de preț, și totodată le îmbină, formând din ele altele noi, ce reprezintă lucruri noi, așa cum ni se întâmplă când visăm”³⁵. Conexiunea cu visul nu este un fapt singular. Comanini referindu-se la caracterul metamorfic al iconografiei arcimboldiene indică o apropiere similară de spectrul oniricului: „Scriau poezii [că] mesagerii Somnului sunt trei: Morfeu, care se transformă în aparența tuturor oamenilor și le imită portul, vocile, mersul, hainele și cuvintele cele mai folosite de fiecare, însă nu reprezintă altceva decât ființe umane; Icelon sau Fobetera care se transformă în fiară, pasăre, șarpe, dar nu în om, numai în lucruri fără suflet; Fantaso, cel care reprezintă oamenilor doar lucruri neînsuflețite, și care se transformă în pământ, aer, val, grindă și alte forme asemănătoare. Dacă acestea nu sunt basme, aș zice că toți acești trei mesageri ai Somnului sunt foarte familiari lui Arcimboldo, din moment ce știe să facă lucrurile și metamorfozele pe care le face. Dimpotrivă, profită de mai multe lucruri decât ei, transformând animale și păsări, și șerpi, și trunchiuri, și flori, și fructe, și pești, și iarbă, și frunze, și condimente, și fân, și struguri în [figurile de] bărbați și în straie de bărbați, în [figuri de] femei și ornamente de femei”³⁶.

Care este temeiul unei astfel de imagini? Și Comanini, singurul teoretician care dedică un spațiu atât de important fantasticului, oferă răspunsul: jocul. Nu surpriza, sentimentul și emoția miraculosului (reacții previzibile, luate în calcul de artist) sunt scopurile majore ale artei, ci *jocul*. Arhitectura stranie a grădinii de la Bomarzo, mașinăriile scenice, imaginile compozite ale lui Arcimboldo, cabinetele de curiozități, toate trimit la joc. Inscripția de la Bomarzo: NUMAI PENTRU A-MI UȘURA SUFLETUL, invită la purificare prin joc.

³⁴ Paleotti, *op. cit.*, p. 442.

³⁵ Federico Zuccaro, *Ideea pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, în *Manierism, artă și teorie*, *op. cit.*, p. 335-336.

³⁶ Comanini, *op. cit.*, p. 269-270.

ADDENDA ET CORRIGENDA **CÂTEVA INSCRIPȚII BRÂNCOVENEȘTI INEDITE**

de ELISABETA NEGRĂU

Abstract: The article presents newly discovered Brancovan inscriptions from the churches in Râmnicu Sărat, Gura Motrului and Băbeni-Buzău, mainly consisting of signatures of painters, but also of dedicatory inscriptions reread after recent restorations. The new data complement and correct the known information about the above-mentioned churches.

Keywords: Brancovan painters; Wallachia; Constantinos; Pârveu Mutu; Pârveu Fălcoianu; Andrei; pope Nicolae the painter.

I. Biserica Adormirea Maicii Domnului a fostei mănăstiri din Râmnicu Sărat

Câteva studii recente au readus în discuție chestiunea datării și atribuirii picturilor murale din biserica fostei mănăstiri din Râmnicu Sărat¹, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu și a spătarului Mihail Cantacuzino. Pisania sculptată de deasupra intrării, indicând intervalul 1691-1697, a constituit în trecut principalul reper luat în calcul de istorici pentru datarea frescelor bisericii². Tradiția documentară din secolul al XIX-lea atribuisese acest ansamblu pictorului Pârveu Mutu³, paternitate asumată și încetățenită apoi de studiile Teodorăi Voinescu⁴; însă, o contribuție substanțială la studiul picturilor a fost adusă de Corina Popa, care a demonstrat convingător, pe criterii stilistice și iconografice, că la pictarea bisericii a contribuit și zugravul Constantinos⁵. Recent, autoarea acestor rânduri a susținut că frescele s-ar fi putut încheia în timpul verii anului 1696, coroborând mai multe evidențe: lipsa din tabloul votiv a Smarandei, fiica cea mică a lui Constantin Brâncoveanu, situația militară și financiară a țării, agravată din toamna anului 1696 și până către sfârșitul lui 1697, întârzierea executării pisaniei cu un an după încheierea lucrărilor de construcție, precum și date din biografia artistică a pictorilor Pârveu Mutu și Constantinos⁶.

¹ Corina Popa, *Autorul picturii murale din biserica Adormirii Maicii Domnului din Râmnicu Sărat*, în SCIA.AP, serie nouă, 2 (46), 2012, p. 75–82; Elisabeta Negrău, *Fosta mănăstire Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat*, în *Ctitorii brâncovenești. Elemente de artă eclezială medievală, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea* (ed. Pr. Alexandru Barna), București, 2014, p. 102–106; Pr. Radu Tescovici, Monahia Cecilia (ed.), *Pârveu Pârvescu Mutu. Spiritualitate, Istorie și Artă Ortodoxă*, Editura Arhiepiscopiei Argeșului și Muscelului, Curtea de Argeș, 2015; Elisabeta Negrău, *The Completion Date of the Mural Paintings of the Former Monastery of the Dormition of the Mother of God in Râmnicu Sărat*, în RRHA.BA, t. LIII (2016), p. 163–172; Elisabeta Negrău, Cristina Cojocar, *Sfântul cuvios Pașnutie-Pârveu Mutu. Tradiție și modernitate în arta brâncovenească*, Editura „Cuvântul Vieții” a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei, București, 2017.

² Corina Popa, *Ibidem*, p. 82.

³ Pr. Constantin Bobulescu, *Vieți de zugrăvi (1657–1765) și Autobiografia lui Ghenadie Pârvescu Arhimandritul (22 oct. 1805- 6 sept. 1873)*, Editura Fundației Culturale „Mihail Kogălniceanu”, București, 1940 (extras din *Arhiva Românească*, tom V, București, 1940), p. 3–34.

⁴ Teodora Voinescu, *Zugravul Pîrveu Mutu și școala sa*, în SCIA, II (1955), nr. 3–4, p. 138; *eadem*, *Pîrveu Mutu Zugravu*, București, 1968, p. 13, 16.

⁵ Corina Popa, *Ibidem, pass.*

⁶ E. Negrău, *The Completion Date...*, p. 167–168.

Însă tuturor autorilor menționați le-a scăpat prezența unei inscripții, pictată în glaful ușii de intrare a bisericii, în pronaos, descoperită de sub o reparație cu mortar la restaurarea din 2007-2011 și citită abia în 2017⁷:

Οἱ ζωγράφοι Κωνσταντίνος, Ἰωάννης, Ἰωακ[ε]ίμ, Στάνος, ἔτος 1699, ἐν μῆνι Σεπτέ<μ>βριω 17. Ἐν ταῖς δεκατρεῖς τοῦ αὐτοῦ μῆνα, ἔγινε ἐγκλη[ψη]⁸ [τοῦ] ἡλίου; zugravii Constantinos, Ioan, Ioachim, Stan, anul 1699, în luna septembrie 17. În 13 <zile> ale acestei luni, a fost eclipsă de soare⁹ (Fig. 1).

Informația insolită din pisanie, referitoare la eclipsa de soare din 13 septembrie 1699, este confirmată de alte trei însemnări moldovenești din epocă: „Să să știe de când au perit soarele și au dat turcii Camenița, leat 7208 (1699)”¹⁰; „Să să știe când au perit soarele în zilele mării sale Io Antohi vodă, miercuri amează, leat 7208 (1699), sept(embrie) 13. Și atunci au loat (sic: dat) turcii Camenița”¹¹; „Scriș-am această svântă liturghia dascălul Vasilie Sturze moldovanul, când s-a întunecat soarele în luna lui septembrie în 13 zile (1699). Să să știa.”¹².

Se confirmă, așadar, prezența lui Constantinos la Râmnicu Sărat, împreună cu echipa sa, constituită în aceeași formulă în care participase, un an mai devreme, la pictarea bisericii Curții domnești din Târgoviște, consemnată la rândul ei de două inscripții, dateate 17 iunie 7206/1698 (naos; Fig. 2) și 20 iunie 7206/1698 (proscomidar)¹³. Însă participarea lui Pârvu Mutu la pictarea ansamblului de la Râmnic, în afara biografiei sale târzii, scrisă pe la jumătatea secolului al XIX-lea de un urmaș, arhimandritul Ghenadie Pârvulescu, care dă o listă de monumente pictate, consemnate într-un presupus catastif (azi, pierdut) al zugravului¹⁴, nu apare confirmată și de alte dovezi certe. Recent, cu prilejul strângerii de date în vederea canonizării zugravului Pârvu Mutu de către Biserica Ortodoxă Română, s-a afirmat că o inscripție, descoperită în câmpul reprezentării arhanghelului Mihail de pe pilastrul nord-vestic al naosului (Fig. 3), ar conține semnătura olografă a lui Pârvu Mutu¹⁵, însă citirea pe care o propun autorii este eronată. Textul, redactat în limba greacă, este de fapt următorul:

φρίξον ψυχῇ μου τὰ ὀρώμεν[α], tremură, suflete al meu, la această vedenie.

Acest text este caracteristic tipului iconografic al arhanghelului Mihail în ipostaza de psihopomp împlinitor al sentinței divine, reprezentat ținând o sabie și călcând peste trupul celui mort, în timp ce cu cealaltă mână îi ia sufletul sau ține cupa amărăciunii pe care o vor bea cei nepocăiți (cf. Ps. 74, 8). Textul, extinzând ca atenționare universală tematica Duminicii a 22-a după Rusalii, a Pildei bogatului nemilostiv (Lc. 16, 19-31), este cunoscut a figura pe icoane cretane de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor¹⁶. O formă dezvoltată a acestei sintagme s-a păstrat la biserica Mântuitorului din Berestovo, Kiev, pictată în 1643 de doi zugravi macedoneni, Ioan și Gheorghe, care sunt documentați a fi realizat o serie de ansambluri de pictură și în Țara Românească, în epoca lui Matei Basarab:

Ὅρας ἀμαρτή[σ]αντ/ος/ ἄνδρος ἐπιθα[νοῦς/] (?) || ψυχ(ῆς) ἀρπαγμόν || ἄξιον ὁρών /δε/ (?) τέλως † || ὁ ὁμετανόητος || φρίξον ψυ[χῇ] μ(ου) [τ]α ὀρώμενα; vezi răpirea sufletului unui păcătos, un om bogat, văzând că sfârșitul [este] fără valoare celui nepocăit. La această vedenie, tremură, suflete al meu¹⁷.

Locul în care se găsește reprezentarea arhanghelului Mihail la Râmnicu Sărat corespunde cu cel din marea majoritate a bisericilor brâncovenești: pilastrul nordic al arcului care desparte de traveea de vest

⁷ Inscripție făcută cunoscută nouă de Cristina Cojocaru și fotograful George Ioniță, în iunie 2017. O prezentare preliminară a inscripției a fost realizată de Cristina Cojocaru în comunicarea *Pârvu Mutu zugravul: paternitatea unui stil*, la a XIV-a ediție a Sesiunii anuale de comunicări a Sectorului de Artă Medievală al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” *Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval et prémoderne de Roumanie* din 2 nov. 2017 (rezumată în RRHA.BA, LIV–LV, 2017–2018, p. 168). Vezi și C. Cojocaru, *Repere privind opera și receptarea artistică a pictorului Pârvu Mutu*, în *Sfântul cuvios Pafnutie-Pârvu Mutu*, p. 20.

⁸ Sic: ἐκλειψη.

⁹ Traducerile din limba greacă și slavonă îmi aparțin, cu excepția celor unde sunt semnalati alți autori.

¹⁰ Ilie Corfus, *Însemnări de demult*, Junimea, Iași, 1975, p. 280, cat. 1; cf. Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I, București, 1978, p. 83, cat. 296.

¹¹ I. Corfus, *ibidem*, p. 295, cat. 1; cf. G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. IV, București, 1992, p. 232, cat. 5196.

¹² I. Corfus, *ibidem*, p. 280, cat. 2; cf. G. Ștrempel, *Catalogul*, I, p. 164, cat. 707.

¹³ Radu Gioglovan, Mihai Oproiu *et al.*, *Inscripții și însemnări din județul Dâmbovița*, vol. I, Muzeul județean Dâmbovița, Târgoviște, 1975, cat. 23, 24.

¹⁴ Pr. C. Bobulescu, *Vieți de zugravi*, p. 3–34.

¹⁵ *Pârvu Pârvescu Mutu*, p. 74.

¹⁶ Irini Leontakianakou, *Une création post-byzantine: l'archange Michel triomphant et psychopompe*, în „Zograf”, 33 (2009), p. 145–146 și fig. 1.

¹⁷ Transcrierea și o traducere în limba franceză a inscripției aparțin Verei Tchentsova, *Pour un corpus des inscriptions grecques de l'église Saint-Sauveur de Berestovo*, în *Museikon*, Alba Iulia, 1 (2017), p. 86–87 și fig. 22. Autoarea datează pictura bisericii din Berestovo în vara și toamna lui 1643; *ibidem*, p. 85.

spațiul naosului acoperit de turlă. La Berestovo, aceeași scenă este pictată pe pilastrul nordic al arcului triumfal. Ambele plasări corespund simbolic cu prescripția de veche tradiție bizantină, înregistrată și explicată mai târziu în Erminia lui Dionisie din Furna, privind plasarea arhanghelului Mihail cu sabia scoasă la intrarea în naos, ca fiind cel care păzește tainele bisericii și pe credincioși de intențiile impure ale necredincioșilor¹⁸.

Data încheierii picturilor murale din interiorul bisericii, 17 septembrie 1699, se suprapune cu decorarea unui alt ansamblu, biserica Mănăstirii Mamul, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu, ale căror picturi s-au încheiat la 8 septembrie 1699¹⁹. Mamul nu se găsește printre monumentele menționate de arhimandritul Ghenadie ca fiind pictate de Pârvu Mutu, a căror listă autorul pretinde a o fi reconstituit din însemnările personale ale zugravului, dar cei mai mulți cercetători au înclinat să-l identifice, pe considerente stilistice, pe Pârvu menționat în pisanie cu marele pictor muntean omonim²⁰. Dar dacă Pârvu lucra în acel moment la Râmnicu Sărat, așa cum menționează arhimandritul Ghenadie în biografia zugravului (fără să dateze intervalul)²¹ – lucru neconfirmat însă de vreo inscripție –, atunci înseamnă că pictorul de la Mamul nu poate fi decât un altul, cu același nume.

Totuși, biserica de la Râmnicu Sărat a cunoscut și o etapă anterioară de pictură, cea în care s-a realizat iconostasul. Din vechea tâmplă nu s-a mai păstrat până astăzi decât icoana de hram, Adormirea Maicii Domnului, aflată astăzi la Muzeul Național de Artă din București²² și datată ΔΗ(Η) ἡ ΖΕΑ (ziua 30, 7204, 1695-1696). Din restul inscripției de pe icoană, care preceda data și probabil indica luna și numele zugravului sau al donatorului, se mai păstrează doar câteva urme ilizibile. Dacă prezența lui Pârvu Mutu la Râmnicu Sărat în 1699 nu se poate confirma cert, în special în lumina descoperirii inscripției echipei lui Constantin, este posibil însă ca el să fi pictat cel puțin iconostasul bisericii. Despre autorul icoanei de hram se poate avansa ipoteza că ar putea fi același care a pictat și fresca altarului, un zugrav român provenit dintr-un atelier cu trăsături stilistice și o paletă cromatică sensibil diferite de cele ale echipei lui Constantin. Zugravul altarului a utilizat „citate” compoziționale directe din pictura bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, respectiv scena Cortului Mărturie din absida altarului și mandorla cu îngeri în grisaille din icoana Adormirii Maicii Domnului (Fig. 4–7).

Un portret, astăzi fără inscripție, păstrat în glaful ușii de intrare (Fig. 8), în dreptul inscripției zugravilor, vis-à-vis de portretul arhimandritului Averchie Sinaitul, starețul Mănăstirii Râmnicu Sărat – metoh al Sinaiului –, a stârnit recent o controversă, cu ocazia documentărilor în vederea demersurilor de canonizare a zugravului Pârvu Mutu. Autorii monografiei *Pârvu Pârvescu Mutu* au lansat ipoteza unui portret de maturitate al lui Pârvu²³, presupunere reluată în dosarul și în icoana de canonizare a zugravului (2017). Portretul înfățișează ceea ce pare a fi un ispravnic sau un meșter. Hainele sale, un anterior vișiniu cu nasturi și o mantie tivită, cu guler de blană, toiagul subțire pe care îl ține în mâna dreaptă precum și tunsoarea pieptănată pe o parte amintesc îndeaproape de portretele meșterilor și ispravnicilor din pridvorul bisericii Mănăstirii Hurezi²⁴. Însă meșterii de la Hurezi țin în mâini, în plus, unelte ale meseriei lor, detaliu absent în portretul de la Râmnic. Caracteristicile prea sumare ale portretului nu ne permit o identificare certă a lui ca aparținând unuia dintre meșteri sau vreunui eventual ispravnic. Lipsa unei asemănări cu autoportretele foarte apropiate în timp de la Berca (1700) și Bordești (post 1699)²⁵ contrazice, în opinia noastră, identificarea acestuia drept un autoportret al lui Pârvu Mutu.

Chestiunea identificării lucrărilor lui Pârvu Mutu, atât pe criterii stilistice cât și documentare, continuă să fie una spinoasă. Recent, manuscrisul arhimandritului Ghenadie Pârvulescu a fost reanalizat critic, observându-se o serie de inadvertențe care au condus la concluzia că opera ar însuma în mod confuz date din

¹⁸ Cf. Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Sophia, București, 2000, cap. *Cum se zugrăvesc biserici. Rânduiala a cincea*, p. 236.

¹⁹ Corina Popa, Ioana Iancovescu, Elisabeta Negrău, Vlad Bedros, *Repertoriul picturilor murale brâncovenesti. Județul Vâlcea*, București, 2008, vol. I, *Biserica Mănăstirii Mamul*, p. 180, cat. 65.

²⁰ Teodora Voinescu, *Pârvu Mutu zugravul*, Meridiane, București, 1968, p. 11; C. Popa, *Biserica sf. Nicolae a Mănăstirii Mamul. Pictura*, în *Repertoriul... Vâlcea*, p. 160, 164, 168; E. Negrău, în *Sfântul cuvios Pafnutie-Pârvu Mutu*, p. 166–168.

²¹ Pr. C. Bobulescu, *Vieți de zugravi*, p. 15.

²² Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 63, cat. 90–91.

²³ *Pârvu Pârvescu Mutu*, p. 74–75.

²⁴ Corina Popa, I. Iancovescu, *Mănăstirea Hurezi*, Editura Simetria, București, 2009, p. 114, fig. 62.

²⁵ Corina Popa, *La peinture murale de l'église du monastère Berca (le narthex)*, în RRHA.BA, XLIII, 2006, p. 19, 27 fig. 1–2; Virgil Drăghiceanu, *Inscripții. Mănăstirea Bordești – Râmnicu Sărat*, în BCMI, VIII, 1915, fasc. 29 (ian. mart.), p. 48; *Sfântul cuvios Pafnutie-Pârvu Mutu*, p. 237.

documentele mai multor persoane omonime și că unele dintre informațiile furnizate de biografie nu sunt credibile²⁶. Prezența lui Pârvu Mutu la Râmnicu Sărat, afirmată în trecut pe baza credibilității nechestionate a listei de opere ale zugravului reconstituite în biografia de la mijlocul secolului al XIX-lea, rămâne sub semnul întrebării.

II. Biserica Sf. Paraschiva a Mănăstirii Gura Motrului

Recenta recuperare a picturilor brâncovenești (2009-2019)²⁷ de sub repictările culoare peste culoare datorate refacerilor comandate de arhimandritul Eufrosin Poteca la jumătatea secolului al XIX-lea a scos la iveală, odată cu ansamblul necunoscut de fresce, conservat excelent în cea mai mare parte, și câteva inscripții de zugravi. Biserica actuală, datând din 1652-1653, rămasă nepictată după ridicare, a fost zugrăvită, conform pisaniei sculptate din pridvor, la inițiativa lui Constantin Brâncoveanu, urmașul ctitorilor bisericii – Preda Brâncoveanu și Matei Basarab²⁸. Paramentul exterior, acoperit la origine cu o pictură imitând textura unui zid, a fost zugrăvit, cu ocazia intervențiilor brâncovenești, cu tencuiei albe – aspect surprins și în tabloul votiv din pronaos –, și apoi repictat în similă pe la 1850. Biserica, turnul de poartă și stăreția, toate datând din veacul al XVII-lea, au suferit serioase avarii în toila Revoluției de la 1821 și la cutremurul din 1838, care au fost apoi remediate la restaurările inițiate de Eufrosin Poteca, egumen al mănăstirii, intervenții încheiate cu rețușarea picturilor murale în 1852.

La proscomidiar, s-a conservat excelent pomelnicul zugravilor brâncovenești (Fig. 9):

Помени гни зографи:/ първѣл· андрей· еустратіе· іѡан· стефа(н)· іѡан· Pomenește, Doamne, pe zugravii: Pârvul, Andrei, Eustratie, Ioan, Ștefan, Ioan.

Inscripția documentează existența a cel puțin doi zugravi numiți Ioan. Unul poate fi cunoscutul coechipier al lui Contantinos. Un alt Ioan, ierodiacon, a pictat alături de un alt coechipier, Iosif ieromonahul, schitul Sfintii Apostoli al Mănăstirii Hurezi (1700)²⁹, însă pare improbabil ca în inscripția de la Gura Motrului să fi fost menționat Ioan ierodiaconul fără calitatea sa clericală. Putem accepta că în echipele brâncovenești activau cel puțin trei zugravi diferiți cu numele Ioan și că cel menționat ultimul în pomelnicul zugravilor la Gura Motrului va fi fost poate un ucenic mai tânăr. Ștefan pare să fie același cu cel din echipa care a pictat în 1706-1707 biserica Mănăstirii Surpatele, la fel ca și Andrei³⁰. Zugravii Ștefan și Andrei pleacă împreună, după încheierea șantierului de la Gura Motrului, la Mănăstirea Surpatele. Ștefan reapare la Fedeleșoiu (1708) și, hirotonit preot, face parte din echipa pictorilor de la Govora, în 1711³¹. Prezența celor doi explică reluarea compoziției rarei (la acel moment) scene a Întâlnirii lui Avraam cu Melchisedec din altarul de la Gura Motrului (Fig. 10) în cel de la Surpatele, într-o formă ușor simplificată (Fig. 11), și apoi la Govora³². S-a presupus ca sursă pentru această scenă o filieră ruso-ucraineană prin care erau receptate gravurile Bibliei Piscator (Fig. 12)³³. Dar și în Erminia lui Dionisie din Furna, scena este descrisă asemănător, având ca sursă probabil aceleași gravuri germane³⁴.

O inscripție de pe peretele estic al pronaosului, înscrisă într-un rotulus susținut de doi îngeri, pictat deasupra intrării în naos, redă o redactare în slavonă a imnosului tricântării din canonul utreniei: „Întărirea

²⁶ Ștefan Ionescu-Berechet, comunicare prezentată la Sesiunea științifică anuală a Sectorului de Artă Medievală al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din 2 nov. 2017. Rezumatul comunicării, în RRHA.BA, LIV–LV, 2017–2018, pp. 167–168.

²⁷ Elena Murariu, Bogdan Bratu, *Restaurarea picturilor brâncovenești de la Gura Motrului: primele observații*, în *Restitutio. Buletin de conservare–restaurare, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”*, București, nr. 5–6, 2012, p. 427–434; eadem, *Restaurarea picturii murale din pronaosul bisericii „Sf. Parascheva” de la Mănăstirea Gura Motrului, noi observații privind pictura murală*, *ibidem*, nr. 8, 2014, p. 295–300; E. Murariu, *Asupra unor probleme de integrare estetică în restaurarea picturii murale. Studiu de caz: Biserica „Sfânta Parascheva” a Mănăstirii Gura Motrului*, *ibidem*, nr. 10, 2016; eadem, *Trei biserici – trei repere ale patrimoniului național bisericesc: Bolnița Bistriței, Gura Motrului și Vioarești-Slătioara*, în *Conferința Națională „Unitate dogmatică și specific național în pictura bisericească. Patrimoniu Național Bisericesc, mărturie vie a unității de credință și de neam”*, ediția a VI-a, 28-31 mai 2018, Editura Basilica, București, 2018, p. 235–254.

²⁸ Pentru controversele privind ctitorul bisericii din secolul al XVII-lea de la Gura Motrului, v. Tereza Sinigalia, *Repertoriul arhitecturii în Țara Românească. 1600-1680*, vol. II, Editura Vremea, București, 2004, p. 76–85.

²⁹ I. Iancovescu, în *Repertoriul...Vâlcea*, I, p. 189, 200, cat. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 301, cat. 15.

³¹ *Ibidem*, p. 366–367, cat. 10.

³² *Ibid.*, II, p. 225, fig. 14.

³³ *Ibid.*, I, p. 297–298.

³⁴ „Dreptul Melchisedec purtând îmbrăcăminte preotească și ținând în mâini o tîpsie cu trei pâini și o cană cu vin [în scenele brâncovenești, ele sunt ținute de slugi (*n.n.*, *E.N.*)]. Și Avraam înainte, înarmat, și Lot împreună cu dînsul, și alți ostași...”; Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Editura Sophia, București, 2000, p. 71.

celor ce nădăjduiesc întru Tine, întărește, Doamne, biserica Ta, pe care ai odrăslit-o cu scump sângele Tău”. Textul se încheie cu anul de la Hristos ΔΨϵ (1705).

O a treia inscripție se află în pridvor, pe peretele de vest (Fig. 13), înscrisă într-un cartuș înrămat ca un tablou, ca și inscripția de la proscomidiar. Ea este acoperită de o alta, care menționează repictările de la jumătatea secolului al XIX-lea: „[Această rep]arație a zugrăvelii, după stilul original, s-a făcut cu/ bunăvoința Înălțimei Sale [Barb]ul Dim. Știrbei, prințul stăpânitor a/ toată Țara Românească, slobo[zi]nd [cheltuiala din] Casa Centra[lă], și prin osârdia cuvioșiei [sale a]rhimandritului Eufrosin/ Poteca, egumenul aceștii s[finte] monastiri dela Gura/ Motrului, la anul [1852], de zugravii Niță Stoenescu/ și ai săi tovarăși Dimi[trie Diaco]nescu, Matache Rădulescu”³⁵.

Inscripția care consemnează refacerea picturii acoperă pisania veche a frescelor, care se mai poate întrezări parțial, în cea mai mare parte iligibil, printre rândurile celei noi. Restauratorii Elena Murariu și Bogdan Bratu, folosind tehnica de luminare cu infraroșu, au citit textul pisaniei picturii brâncovenești astfel: „Această sfântă biserică s-au zugrăvit în egumenia preacuviosului chir Theofan (i)eromonah și cu toată cheltuiala sfintei mănăstiri, și (fiind) zugrafi Pârnu Fălcoianu și Andrei grec(ul), la anul 7214”³⁶ (1705-1706). Inscripția de la Gura Motrului confirmă drept corectă ipoteza anterioară, prilejuită de prezența semnăturii în limba greacă a zugravului Andrei la schitul Sf. Ștefan de la Hurezi, că Andrei este un meșter grec³⁷.

Cronologia oferită de inscripții aduce lămuriri asupra intervalului de executare a picturilor: inscripția irmosului „Întărirea celor ce nădăjduiesc întru Tine...” din pronaos, deasupra intrării estice, este datată 1705, iar pisania pictată pe peretele de vest al pridvorului se încheie cu mențiunea anului 7214 (1705-1706), ceea ce indică cel mai devreme toamna anului 1705, după 1 septembrie, drept moment al încheierii picturilor. Astfel, este limpezit faptul că pisania sculptată, datată 30 septembrie 7213 (1704), ce menționează pictarea bisericii³⁸, marca de fapt abia momentul începerii lucrului la pictură și nu încheierea lucrărilor.

Pisania pictată din pridvor, în mod curios, pare a o contrazice, cel puțin parțial, pe cea sculptată, plasată vis-à-vis, prin faptul că domnul Brâncoveanu nu mai este menționat ca donator al picturilor, ci numai obștea mănăstirească. Indiciile inscripțiilor conturează etapele picturii astfel: domnitorul inițiază proiectul realizării picturilor murale și probabil livrează o primă tranșă a sprijinului material, în septembrie 1704; în continuare, obștea mănăstirii sprijină realizarea picturilor din interior, executate de către cei cinci zugravi în cursul anului 1705 – reprezentarea, în pronaos, a Sf. Teofan Mărturisitorul, patronul egumenului mănăstirii, evocă, așa cum s-a observat, implicarea materială a mănăstirii în execuția picturilor³⁹; probabil tot obștea este cea care finanțează picturile din pridvor, realizate de doi dintre zugravi, Pârnu (Fălcoianu) și Andrei, încheiate în toamna anului 1705 sau chiar în anul următor. Un portret, astăzi aproape șters, de egumen pe stâlpul de miazănoapte al pridvorului, pe care îl credem a fi al starețului Teofan, confirmă încă o dată participarea cu danii a mănăstirii la executarea picturilor.

III. Biserica Înălțarea Domnului a fostului schit Băbeni, Buzău

Fosta mănăstire Băbeni a fost construită probabil după jumătatea secolului al XVII-lea, judecând după paramentul bisericii în care sunt prezente ocnițele îngemănate, intrate în decorul arhitectonic pe la sfârșitul domniei lui Matei Basarab, după 1645 (Clocociov, Coșoteni, Sf. Împărați din Târgoviște). Istoricii indică drept *terminus ante quem* anul 1682 ca moment al construirii ei⁴⁰.

³⁵ Lectura noastră folosește pentru întregirile lacunelor actuale textul cules în fișa monumentului din arhiva INP, corectându-l parțial (apud T. Sinigalia, *Repertoriul arhitecturii*, II, p. 86). O citire după curățare, la E. Murariu, B. Bratu, *Restaurarea picturilor brâncovenești de la Gura Motrului: primele observații*, p. 297.

³⁶ E. Murariu, B. Bratu, *ibidem*, p. 296.

³⁷ I. Iancovescu, E. Negrău, *Repertoriul... Vâlcea*, I, p. 206, 219, cat. 45.

³⁸ Textul pisaniei, în lectura noastră, după curățare: „Această sfântă și dumnezăiască mănăstire de la Motru, al căria/ hramul să prăznuiaște preapodobna Paraschievii: den temelia ei/ iaste zidită de jupan Preda Brâncoveanu: vel: vornic: la anul de/ la zidirea lumii: 7161 (1652-1653): carea de la aceea vreame până acum au stă/tut nezugrăvită: iară duple aceia: luminatul și înălțatul/ Io Constantin Brâncoveanu Basarab voevod: nepotul lui de fecior/ într-al șaptesprăzeacelea an al domniei sale o au zugrăvit/ și o au și mai înfrumusețat cum să vede la leat: 7213 (1704): să/vârșindu-o în bună pomenirei · și slavă veacinică./ Measeța: septembrie: vă l(eat): 30: dni”. Alte citiri: Ghenadie Enăceanu, *Vizite canonice însoțite de note istorico-arheologice, anii 1890-1891*, București, 1892, p. 111–113; T. Sinigalia, *Repertoriul arhitecturii*, II, p. 85; E. Murariu, B. Bratu, *Restaurarea picturilor brâncovenești de la Gura Motrului: primele observații*, p. 295.

³⁹ E. Murariu, B. Bratu, *ibidem*, p. 297.

⁴⁰ I. C. Filitti, *Bisericile boierilor Dedulești*, în BOR, LI (1933), 11-12, p. 508–513; Ștefan Andreescu, *Data zidirii mănăstirii Băbeni*, în „Glasul Bisericii”, 1964, nr. 11–12, p. 1125–1127; Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, Craiova, 1970, vol. I, p. 44.



Fig. 1. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat, glaful ușii de intrare. Inscriptia zugravilor.



Fig. 2. Biserica Domnească din Târgoviște, ușa din naos. Inscriptia zugravilor.



Fig. 3. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat, naos, scena Arhanghelului Mihail (detaliu, inscripție).



Fig. 4. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat, altar. Cortul Mărturie.



Fig. 5. Biserica Domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, altar. Cortul Mărturie.



Fig. 6. MNAR, Adormirea Maicii Domnului (provenită de la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat).



Fig. 7. Biserica Domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, naos. Adormirea Maicii Domnului.



Fig. 8. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat, pronaos, ușa de intrare. Starețul Averchie Sinaitul și un portret de meșter sau ispravnic necunoscut.



Fig. 9. Biserica Mănăstirii Gura Motrului, altar. Inscripția zugravilor.



Fig. 10. Biserica Mănăstirii Gura Motrului, altar. Întâlnirea lui Avraam cu Melchisedec.



Fig. 11. Biserica Mănăstirii Surpatele, altar. Întâlnirea lui Avraam cu Melchisedec.



Fig. 12. Biblia Piscator (1602-1604). Întâlnirea lui Avraam cu Melchisedec.



Fig. 13. Biserica Mănăstirii Gura Motrului, pridvor. Pisanie.



Fig. 14. Biserica Înălțarea Domnului din Băbeni, Buzău, naos. Sfinții Împărați Constantin și Elena, sf. Arhanghel Gavriil.



Fig. 15. Biserica Înălțarea Domnului din Băbeni, Buzău, calota pronaosului.

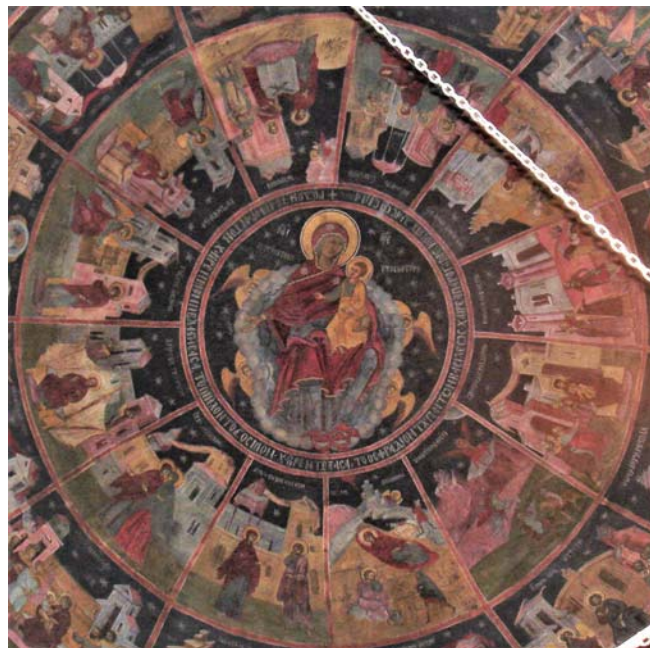


Fig. 16. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat, calota pronaosului.



Fig. 17. Biserica Înălțarea Domnului din Băbeni, Buzău, naos.
Spălarea picioarelor.



Fig. 18. Biserica Înălțarea Domnului din Băbeni, Buzău, naos. Nașterea Domnului,
Uciderea pruncilor.



Fig. 19. Biserica Înălțarea Domnului din Băbeni, Buzău, pridvor. Nunta din Cana, Căderea îngerilor și inscripția zugravilor.

Biserica a rămas nepictată până la 1703: „Această sfântă și dumnezeiască biserică care hram este *Văsneșenia* (Înălțarea) Domnului nostru Iisus Hristos, zugrăvit-u-s-a în zilele Mării Sale Io Constantin Voievod Basarab și a părintelui Damaschin Episcopul Buzăului cu cheltuiala D-sale Negoită Dedulescu și a părintelui Nectarie arhimandritul. Amin. Și au zugrăvit Iacohim (Ioachim?) zugravul, iunie leat 7211 (1703)”⁴¹.

În epoca brâncovenească, bisericii i se adaugă un pridvor, care este pictat în 1718: „Acest slon zugrăvit-u-s-au în zilele Mării Sale Ion <Nicolae> Voievod și a părintelui Daniil episcopul Buzaschi fiind egumen părintele Neofit, cu cheltuiala dumisale Jupan Zotii *sin* Nica ca să fie pomană dumisale și a părinților dumisale. Amin. August 26 *dini*, leat 7226 (1718)”⁴².

Restaurările picturii murale din 2008-2012 au revelat două inscripții necunoscute de pictori.

Pomelnicul de la proscomidiar al picturii de la 1703 menționează doi zugravi: † Помени гд(и) з҃гра(ф)и/ иоаки(м) [и] ана(с)тасе; Pomenește, Doamne, pe zugravii Ioachim și Anastase.

Ioachim, care a făcut în mod repetat echipă cu Constantinos, la Hurezi, Târgoviște și Râmnicu Sărat, apare la Băbeni ca pictorul mai experimentat, conducător al șantierului. Lui i se datorează utilizarea inscripțiilor în limba greacă și cartoanele în care influența șantierelor anterioare, conduse de Constantinos, este evidentă (Fig. 14). Din nefericire, cea mai mare parte a chipurilor personajelor din întregul ansamblu de pictură din interior s-a pierdut, incluzând registrul sfinților în picioare, executat cel mai probabil de Ioachim, după indicile stilistice care se mai pot decela. Ciclul sfinților Gheorghe și Nicolae și mai ales imaginea Maicii Domnului pe un tron de nori susținut de heruvimi din calota pronaosului, similară celei din pronaosul de la Râmnicu Sărat, mai păstrează trăsăturile distinctive ale acestui cunoscut coechipier al lui Constantinos (Fig. 15-16).

Anastase este un ucenic mai modest, care a pictat acele scene hristice din naos în care cromatica este mai închisă și ternă decât restul picturilor, iar desenul, unul evident stângaci. Lui i se pot atribui scene din ciclul hristic din naos, ca Intrarea în Ierusalim, Cina cea de taină, Spălarea picioarelor, Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, Pogorârea la iad. Cu o modestă capacitate de desenator, Anastase își improvizează uneori compozițiile (Fig. 17), dar și Ioachim face același lucru, celor doi zugravi lipsindu-le, poate, de pe șantier anumite cartoane (Fig. 18).

În pridvor, deasupra arcului vestic de intrare, se mai păstrează jumătate dintr-un filacter cu inscripția zugravilor, ignorată până acum (Fig. 19): † з҃гра(ф)и по(п)а нико[лае].../мѣсѣ авгѣ(с)тѣ кѣ дѣи лѣ(т) з[...]; de zugravi popa Nico(lae?)... luna august 20 zile, leat 7... (1718?).

Pictura pridvorului a fost executată de un pictor post-brâncovenesc cu o manieră elegantă, de bună calitate. Influențele iconografice generale ale picturii brâncovenești se pot discerne în prezența unor teme ca Psalmii 148-150, Imnul Acatist, Bunul samaritean, Bogatul nemilostiv și Căderea îngerilor. Stilistic, este cel mai probabil vorba de același popa Nicolae care a pictat, în fruntea unei echipe, biserica Buna Vestire din Stoenеști-Drugănești, ridicată de Gavriil Drugănescu, mare vornic de Târgoviște, în 1723. Frescele ei, așa cum menționează pomelnicul zugravilor de la proscomidiar și o inscripție din pridvor, deasupra intrării, au fost executate în 1724 de zugravii popa Nicolae, Toma, Bratul, Petre, Stroe și Toader⁴³.

Popa Nicolae este unul dintre cei mai însemnați continuatori munteni ai activității pictorilor brâncovenești din primele decenii de după sfârșitul domniei lui Constantin Brâncoveanu. El este probabil același cu cel menționat într-un pomelnic de sfârșit de secol XVIII al bisericii Udricani din București, care se referă la un „popa Nicolae zugrav” ca la unul dintre principalii donatori ai bisericii, zidite la 1734 (data pisaniei): „pomelnicu popii Nicolae zogravu, ctitor cel vechiu, care au dat biser(i)ci(i) casele care sântu în dosul oltariului și o prăvălie în Carăle cu Pește și toate cărțile bisericii: Nicolae erei, Ecaterina ereița...”⁴⁴. Ștefan Meteș sugerează că acesta ar fi putut fi chiar preot la biserica Udricani⁴⁵. În 1753, zugravul bucureștean era deja decedat, atunci când văduva lui, Ecaterina, vindea casele sale din mahalaua Aganiței, din zona bisericii Sf. Vineri-Herască⁴⁶.

⁴¹ Textul, după Ioan C. Filitti, *Bisericile boierilor Dedulești*, București, 1934, p. 6–7. Azi, inscripția de pe peretele vestic al naosului este complet ștearsă.

⁴² *Ibidem*. Inscriptia este astăzi pierdută.

⁴³ Victor Brătulescu *Biserică de câmp*, în *BCMI*, XXIII (1939), fasc. 101 (iul. –sep.), p. 106: „Pomeni Gospodi zugravi: ierei Nicolae, Toma, Bratul, Petre, Stroe” (proscomidiar); „zugravii: popa Nicolae, Petre, Toader, septembrie 20, 1724” (pridvor).

⁴⁴ Alexandru Elian (red. resp.), Constantin Bălan, Haralambie Chircă, Olimpia Diaconescu, *Inscripții medievale ale României. Orașul București*, vol. I (1395–1800), Editura Academiei Române, București, 1965, p. 434, cat. 486; cf. V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵ Ștefan Meteș, *Din istoria artei religioase române. Zugravii bisericilor române*, extras din *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, secția pentru Transilvania, 1926-1928*, Cluj, 1929, p. 91.

⁴⁶ Dumitru Furnică, *Industria și dezvoltarea ei în Țările Românești*, București, 1926, p. 188, n. 1.

